افسانوی ادب
تحقیق و تجزیہ
ڈاکٹر عظیم الشان صدیقی

افسانوی ادب

تحقیق و تجزیہ

ڈاکٹر عظیم الشان صدیقی

انتساب

اپنے والدین کے نام

تقسیم کار:۔
۱۔ مکتبہ جامعہ لمیٹڈ۔ جامعہ نگر نئی دہلی ۱۱۰۰۲۵۔
۲۔ اردو بازار دہلی ۱۱۰۰۰۶۔
۳۔ یونی ورسٹی مارکیٹ علی گڑھ ۲۰۲۰۰۱۔
۴۔ پرنسس بلڈنگ بمبئی ۴۰۰۰۰۳۔
۵۔ ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس۔ گلی عزیزالدین وکیل۔ ڈاکٹر مرزا احمد علی مارگ دہلی ۱۱۰۰۰۶

بار اول ——— ۱۹۸۳ء
قیمت ——— تیس روپئے
خوش نویس ——— محمد نورالحق
سرورق
مطبع ——— نیو پبلک پریس۔ دہلی

یہ کتاب فخرالدین علی احمد میموریل ٹرسٹ کے مالی اشتراک سے شائع کی گئی ہے۔

افسانوی ادب

تحقیق و تجزیہ

فہرست

پیش لفظ

یہ میرا پہلا مجموعہ ہے جس میں صرف افسانوی ادب، داستان، ناول اور افسانے سے متعلق مضامین شامل ہیں۔ یہ مضامین ہند و پاک کے مختلف رسائل میں شائع ہو چکے ہیں۔ اب نظر ثانی کے بعد اس کتاب میں شامل کئے گئے ہیں۔

میرے لئے ادب کبھی وقت گذارنے کا ذریعہ نہیں رہا۔ مجھے اس میں ازلی و ابدی انسان کے دل کی دھڑکنیں سنائی دیتی ہیں اور اس کی ذہنی کاوشوں کے نقش ونگار نظر آتے ہیں۔ ادب کے ذریعہ حاصل ہونے والی مسرت اور بصیرت کے لئے کوئی پیمانہ قدر تو مقرر نہیں کیا جا سکتا البتہ زندگی کے تناظر میں اسے پرکھا ضرور جا سکتا ہے۔ یہ مضامین اسی کوشش کا نتیجہ ہیں۔ اس کاوش میں کس حد کامیابی ہوئی ہے۔ اس کا فیصلہ تو قاری کرسکیں گے۔ البتہ اتنا ضرور کہا جا سکتا ہے کہ ان مضامین میں تنقید کے کسی مکتب فکر، اصول ونظریات کو زبردستی اوڑھنے یا مخصوص اصطلاحات کو استعمال کرنے کی کوشش نہیں کی گئی ہے بلکہ میرے علم وتجربے نے مطالعہ کو جو سمت عطا کی ہے یہ مضامین اس عمل کے براہ راست اظہار کا نتیجہ ہیں۔

ادب کی تفہیم دیگر علوم کے مقابلہ میں ہمیشہ صبر آزما اور دشوار گذار مرحلہ رہی ہے۔ ادب کے تناظر میں یہ بات افسانوی ادب کے بارے میں کہی جا سکتی ہے۔ جو اس کائنات اور اس کی مخلوق انسان کی طرح پیچیدہ اور تہہ دار ہے۔ اردو کے افسانوی ادب کا مطالعہ کرتے وقت یہ گرہیں کچھ زیادہ الجھی معلوم ہوتی ہیں۔ یہ اپنی ابتدا ہی سے بدلتے ہوئے سماج اور مشترکہ تہذیب کا امین رہا ہے اس لئے اس کا مطالعہ ایک ٹھہرے ہوئے سماج کے پس منظر میں نہیں کیا جا سکتا ہے۔

ناول صنعتی معیشت، سائنسی شعور اور سیاسی بیداری کی دین ہے لیکن اردو ناول کو سیاسی تبدیلی کا نتیجہ کہا جا سکتا ہے جس کے باعث ناول جدید کے بجائے

جدید و قدیم سے عبارت ہے۔ اور یہ پہلو اس کی اپنی روایت اور آزادانہ حیثیت کو تقویت پہنچاتا ہے۔

افسانوی ادب کا مطالعہ کرتے وقت اس حقیقت کو بھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا کہ تصادم و تضاد کی وہ قوتیں جو زندگی کو فروغ دیتی ہیں وہ کہانی کو بھی وجود میں لاتی ہیں لیکن نئی کہانی اس وقت ظہور میں آتی ہے جب تصادم و تضاد کی نوعیت بدل جاتی ہے اور افکار و اقدار کے پرانے سانچے فرسودہ ہو جاتے ہیں۔ اور سماج میں مصالحت و مفاہمت کے نئے رشتوں اور تحفظ و کفالت کے نئے وسائل کی تلاش ضروری ہو جاتی ہے۔ جاگیرداری سماج میں تصادم کی نوعیت مادی اور تضاد غیر مادی تھے۔ لیکن صنعتی شعور اس صورت حال کو اس طرح بدل دیتا ہے کہ تصادم کی نوعیت غیر مادی ہو جاتی ہے اور تضادات مادی صورت اختیار کرنے لگتے ہیں۔ ہندوستانی سماج نے جاگیرداری سماج سے صنعتی سماج تک کا سفر کچھ اس طرح غیر متوازن اور ناہموار انداز میں طے کیا ہے کہ یہاں تصادم و تضاد کی مختلف کیفیتیں آج بھی موجود ہیں جس نے افسانوی ادب کی تفہیم کو مشکل بنا دیا ہے۔ یہ مضامین افسانوی ادب کی تفہیم کو سہل بنانے کی ابتدائی کوششوں کی حیثیت رکھتے ہیں۔

اردو شہری تہذیب کی زبان ہے۔ اور ہندوستانی شہر جاگیرداری تہذیب کے نقطہ عروج و زوال سے گذر کر صنعتی عہد میں داخل ہو چکے ہیں۔ اردو کی بیانیہ نثر کو بھی اپنا منصب ادا کرنا ہے۔ اور یہ ذمہ داری سچے فن کار کی طرح سنجیدہ قاری پر بھی عائد ہوتی ہے کہ وہ مختلف تہذیبی منطقوں اور فکری پس منظر کے مابین حد فاصل قائم کرتے ہوتے اسے عصری تقاضوں سے اس طرح مربوط کر سکے کہ سماج کے سمجھنے اور سوچنے کے زندہ عمل کو مضبوط فکری بنیادیں فراہم ہو سکیں۔ اور افسانوی ادب ذات کے تنگ حصار کا اسیر، ماضی کا مرثیہ یا قبائلی اقدار کی تخیلی بازیافت تک ہی محدود ہو کر نہ رہ جائے۔

اس مجموعہ میں موضوعات کے اعتبار سے مضامین کی تاریخی ترتیب کو برقرار رکھا گیا ہے۔ اگر آپ افسانوں کے تجزیے سے دلچسپی رکھتے ہیں تو کتاب کے آخری حصہ سے رجوع کیجئے۔ ابتدائی حصہ داستان اور ناول سے متعلق ہے۔ یہاں اس امر کی وضاحت بھی ضروری معلوم ہوتی ہے کہ سرشار سے متعلق مضامین ایک نامکمل کتاب کا حصہ ہیں اور تحقیقی نوعیت کے ہیں۔ انیسویں صدی میں تصنیف و تالیف اور کتابوں کی اشاعت اور فروخت کے بعض مسائل کو اپنے اندر سمیٹے ہوتے ہیں جن کا مطالعہ بھی افسانوی ادب کے مطالعہ کی طرح ناگزیر ہے۔

آخر میں اس کتاب کی اشاعت میں جن کرم فرماؤں اور دوستوں کے مشوروں سے استفادہ کیا ہے ان کا شکریہ ادا کرنا بھی ضروری ہے۔ ان میں ڈاکٹر نثار احمد فاروقی، ڈاکٹر محمد ذاکر، جناب شاہد علی خاں، جناب محمد مجتبیٰ خاں، جناب محمد شفیق کا شکر گذار ہوں۔

خاکسار
عظیم الشان صدیقی
شعبہ اردو، جامعہ ملیہ اسلامیہ
نئی دہلی

۳۱ مارچ ۱۹۸۳ء

باغ و بہار کے ماخذ کا مسئلہ

اردو قصۂ چہار درویش موسوم بہ باغ و بہار کے ماخذ کا مسئلہ اب تک ایک طویل بحث کا موضوع رہا ہے۔ باغ و بہار کے پہلے ایڈیشن کی موجودگی میں یہ بات پایۂ یقین کو پہنچ گئی ہے کہ میر امن نے اپنے قصّہ کی بنیاد محمد حسین عطا خاں تحسین کی "نوطرز مرصع" پر رکھی ہے۔ لیکن ان دونوں میں جو اختلافات ہیں اُن کے پیشِ نظر یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ یہ ترمیمات میر امن کی کاوشوں کا نتیجہ ہیں یا کوئی اور نسخہ بھی ان کے پیشِ نظر رہا تھا۔ میر امن نے باغ و بہار کے دیباچہ میں فارسی قصہ چہار درویش کا ذکر تو کیا ہے۔ لیکن اس کے مصنف یا مرتب کا نام نہیں دیا۔ ڈاکٹر عبدالحق نے باغ و بہار کے دیباچہ میں صفی کے فارسی قصہ چہار درویش سے مقابلہ کرتے ہوئے یہ ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ باغ و بہار کا ماخذ فارسی قصہ نہیں ہے بلکہ تحسین کی نوطرز مرصع ہے۔ لیکن باغ و بہار اور نوطرز مرصع کے اختلافات نیز میر امن کے فارسی قصہ چہار درویش کے تذکرے سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ باغ و بہار کسی فارسی قصہ سے ضرور متاثر ہے اور امیر خسرو والی روایت بھی انھوں نے فارسی قصہ سے لی ہے۔ لیکن وہ فارسی نسخہ کون سا تھا؟

حافظ محمود شیرانی نے اپنے ایک مقالہ (مقالات شیرانی) میں اور نورالحسن ہاشمی نے "نوطرز مرصع" کے دیباچہ میں اس مسئلہ کو حل کرنے کی کوشش کی ہے۔

لیکن اس کاوش میں انھیں بھی ڈاکٹر عبدالحق کی طرح سہو ہوا ہے۔

ڈاکٹر عبدالحق کا سہو یہ ہے کہ انھوں نے دوسرے فارسی نسخوں کی موجودگی میں صرف صفی کے قصہ چہار درویش سے تقابل کر کے یہ فیصلہ صادر فرمادیا ہے کہ باغ و بہار کا ماخذ فارسی قصہ نہیں ہے۔ حالاں کہ صفی اور محمد علی المخاطب بہ معصوم خاں کے علاوہ انجب وزربن نے بھی فارسی میں اس قصہ کو لکھا تھا۔ ان کے علاوہ مزید پانچ نسخوں کا تذکرہ ڈاکٹر گیان چند جین نے اپنی تصنیف ”شمالی ہند کی اردو نثری داستانیں“ میں کیا ہے۔

ڈاکٹر عبدالحق نے باغ و بہار کے پہلے ایڈیشن کی موجودگی میں اس کا ماخذ نوطرز مرصع کو بتا کر میر امن کو موردِ الزام ٹھہرایا ہے۔ حالاں کہ باغ و بہار کا پہلا ایڈیشن اس عبارت کے ساتھ شائع ہوا تھا ”باغ و بہار تالیف کیا ہوا میر امن دلی والے کا ماخذ اس کا نوطرز مرصع، کہ وہ ترجمہ کیا ہوا عطا حسین خاں کا ہے۔“

حافظ محمود خاں شیرانی نے اردو قصہ چہار درویش کا ماخذ میر احمد خلف شاہ محمد کے قصہ چہار درویش کو بتایا ہے۔ اور باغ و بہار کی امیر خسرو والی روایت کو اس سے منقول کہا ہے۔ نورالحسن ہاشمی ان سے بھی دو قدم آگے بڑھ گئے ہیں اور انھوں نے باقاعدہ محمد علی اور میر احمد خلف شاہ محمد والے نسخوں کا مقابلہ کرتے ہوئے یہ اعلان کردیا کہ ”جو اختلافات ان دونوں میں ہیں وہی ”نوطرز مرصع“ اور ”باغ و بہار“ میں ہیں۔“ اس لئے باغ و بہار کا ماخذ نہ صرف نوطرز مرصع ہے بلکہ فارسی قصہ چہار درویش مصنفہ میر احمد خلف شاہ محمد ہے اور میر امن نے قصہ کی در وبست فارسی والے نسخہ سے اخذ کی ہے اور عبارت میں نوطرز مرصع ہی کو پیشِ نظر رکھا ہے۔“ لیکن یہ رائے اسی طرح محلِ نظر ہے جیسے ڈاکٹر عبدالحق کے خیالات سے اتفاق کرنا مشکل ہو جاتا ہے۔

محمود شیرانی اور نورالحسن ہاشمی نے فارسی قصہ چہار درویش مرتبہ میر احمد خلف شاہ محمد کے تین ایڈیشنوں کا تذکرہ کیا ہے۔ پہلا ایڈیشن قاضی محمد ابراہیم بن قاضی نور محمد

نے ۲۳ رمضان ۱۲۹۵ھ کو شائع کیا تھا۔ دوسرا ایڈیشن شیخ الٰہی بخش جلال احمد تاجر کتب کشمیری بازار لاہور نے طبع کرایا تھا۔ اور تیسرا ایڈیشن باختلاف قلیل مطبع محمدی بمبئی نے ۱۳۱۸ھ میں چھاپا تھا۔ اس میں تکملہ بختیار نامہ بھی شامل ہے اور میر احمد کا دیباچہ نکال دیا گیا ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ یہ تیسرا ایڈیشن ہی محمود شیرانی اور نور الحسن ہاشمی کی نظر سے گذرا ہے اور انھوں نے اس اختلاف اور دیباچہ کی غیر موجودگی میں پہلا ایڈیشن تلاش نہیں کیا یا ملا ہے تو ناقص۔ ڈاکٹر گیان چند جین نے بھی اسی تحقیق پر اکتفا کیا ہے۔ انھوں نے باغ و بہار کے ضمن میں فارسی نسخہ کا تذکرہ تو کیا ہے لیکن یہ واضح نہیں کیا کہ وہ کون سا نسخہ تھا۔ اگرچہ میر احمد والے فارسی قصہ کا پہلا ایڈیشن محمود شیرانی اور نور الحسن ہاشمی نے دیکھا ہوتا تو اس کے صفحۂ اول کی یہ عبارت "قصہ فصاحت حصہ بہتر از باغ و بہار مرصع بطرز خویش" اور دیباچہ بھی ضرور ان کی نظر سے گذرتا جس میں میر احمد نے سبب تالیف بیان کیا ہے۔ یہ نسخہ دہلی یونیورسٹی کی لائبریری میں موجود ہے۔ جس کے دیباچہ کی عبارت حسب ذیل ہے۔

"امابعد ایں خوشہ چیں خرمن ارباب معانی وزلہ ربائی اصحاب سخندانی، ہیچمداں کج مج زبان الراجی الی رحمۃ اللہ الصمد العاصی میر احمد ابن قدوۂ حافظان جہان وزبدۂ تواریخ دانان دوراں نثار بے مثل و نکتشی بے بدل حضرت شاہ محمد غفر اللہ لہا می گوید کہ دریں ایام خریداران ایں کتاب فیض انتساب کہ نایاب بلکہ کمیاب بود بہ چہار سوئے عالم شنا ختند اما نشانی نیافتند و دامن ہمت بر کمر ذمت بستہ جادۂ جستجوئے مطلب خود سر کردند۔ اما پے بجائے نبردند و مشتریان ایں داستان ہرچند کہ برد کاکین ہر شہر و مطابع جلیل القدر تلاش نمودند۔ لیکن کسے در جواب آنہا بلفظ نعم نہ پرداخت و از شرق تا غرب ادیم زمین در نوردیدند مگر سہیل مطلوب نشاں نیافت۔ لہٰذا جناب ملائک انتساب فیض مآب برگزیدۂ بارگاہ رب کریم الحاج قاضی محمد ابراہیم صاحب ابن حاجی الحرمین الشریفین جناب قاضی نور محمد صاحب و ملا نور الدین بن جیوا خاں بنظر رفاہ عام تلاش بے حد و کوشش بے عد

وتفحصِ بسیار و تجسسِ بے شمار و صرف رقم کثیر و زر خطیر چند نسخہ قلمی بہم رسانیدند اما بسبب اندراس و کہنگی یک نسخہ ازآنہا سالم و صحیح نہ برآمد، یکی دو جزو از سر ندارد و دیگرے از پا، غرضیکہ ہمہ بوسیدہ و کرم خوردہ پس بکمال محنت و جانفشانی باہم ارتباط دادہ و اجزائے از ہم پاشیدہ غلط نمودہ و از نسخہ اردو ترجمہ میر امن دہلوی نیز مقابلہ کردہ بمقتضائے عالی ہمتی خویش خواستند کہ نہ تنہا باین نعمت غیر مترقبہ بذاتِ خود مستفیض شویم بلکہ جمیع برادران از مطالعہ اش بہرہ وافی و حظ کافی می اندوزند۔ ایں بستان مندرس را کہ از جا بجا گلہائے حروفش پژمان بودند و روشہائے سطورش مسمار و خراب نمودند بہ آبشاری طبع سیراب فرمودند"

اس کے بعد سبب تالیف کے سلسلہ میں امیر خسرو والی روایت ہے۔ اس کا پہلا ایڈیشن ۲۳ رمضان المبارک ۱۲۹۵ھ کو طبع ہوا ہے۔ خاتمۃ الطبع کی عبارت حسب ذیل ہے:

"بحمداللہ و نعت احمد پاک — کہ شد ختم ایں کتاب از فضل آں پاک
جہاں را بود شوقش بیش از بیش — شدہ جویاں کہ یابم چار درویش
اگرچہ در زبانِ ہندیاں بود — دلم را جستجوئے ایں چناں بود
کہ گر در فارسی یابم ہماندم — بطبع مطبع خود در رسانم
بامدادِ خدائے پاک و سبحان — چو بعد از جستجو گشتہ نمایاں
بانتظام معلی نام آور — زنورالدین و زہر سہ برادر
کہ آں را قاضی ابراہیم مرحوم — بجائے خود نشاند و شد ز معدوم
بہ بست و سویمی تاریخ رمضاں — سنہ پنج و نود و صد و دوازدہ داں
دریں مطبع کہ نامی حیدری شد — شدہ ختم و زہر عیبے بری شد"

صفحۂ اول کی عبارت سے صاف ظاہر ہے کہ باغ و بہار اس سے پہلے وجود میں آچکی تھی اور ان کے سامنے تھی اور مزید اس کے دیباچہ کو پڑھنے کے بعد کسی غلط فہمی کی گنجائش باقی نہیں رہتی۔

میر احمد نے جیسا کہ دیباچہ میں لکھا ہے کہ قاضی محمد ابراہیم صاحب ابن حاجی الحرمین الشریفین جناب قاضی نور محمد صاحب و ملا نور الدین بن جیوا خاں کی تلاش بسیار کے بعد انھیں چند فارسی نسخے دستیاب ہوئے تھے لیکن وہ بہت ناقص، بوسیدہ و کرم خوردہ تھے۔ کوئی مکمل نہ تھا۔ انھوں نے ان فارسی نسخوں نیز میر اَمن کے اردو قصہ کی مدد سے یہ فارسی قصہ مرتب کیا۔ فارسی نسخوں کے ناقص ہونے کی صورت میں ظاہر ہے کہ وہ باغ و بہار سے زیادہ متاثر ہوئے ہیں اور انھوں نے اپنے فارسی قصہ کی در و بست کی بنیاد میر اَمن کے اردو قصہ پر رکھی ہے۔ البتہ زبان کے معاملہ میں انھوں نے فارسی نسخوں کو ہی سامنے رکھا ہے۔

میر احمد کے سامنے کئی فارسی نسخے تھے لیکن انھوں نے کسی مصنف یا مرتب کا نام نہیں دیا۔ اس کی وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ ان فارسی نسخوں کے ناقص ہونے کی وجہ سے وہ ان کے مصنف یا مرتب کا نام معلوم کرنے میں ناکام رہے ہوں گے ورنہ جس طرح انھوں نے میر اَمن کے اردو قصہ کا حوالہ دیا ہے اسی طرح وہ فارسی قصوں کے مصنفین یا مرتبین کے ناموں کا ضرور تذکرہ کرتے۔

میر احمد نے امیر خسرو والی روایت بھی غالباً میر اَمن ہی سے لی ہے لیکن یہاں اس خیال کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا کہ ممکن ہے کہ ان فارسی نسخوں میں امیر خسرو والی روایت ہو اس لئے انھوں نے اپنے یہاں بھی اسے نقل کرنا مناسب سمجھا یا ان کے سامنے وہی فارسی نسخہ ہو جو میر اَمن کے پیشِ نظر رہا تھا اور جس سے انھوں نے یہ روایت نقل کی ہے اور اپنے قصہ کے در و بست کا انتظام کیا ہے۔ اس خیال کو میر احمد کے فارسی قصہ اور میر اَمن کی باغ و بہار کی غیر معمولی یکسانیت و مشابہت سے تقویت ملتی ہے۔ لیکن اس فارسی قصہ کا مصنف کون تھا؟ یہ ابھی محققین کے لئے دریافت طلب ہے۔ لیکن یہ بات یقین و اعتماد کے ساتھ کہی جا سکتی ہے کہ باغ و بہار کا ماخذ میر احمد کا فارسی قصہ بھی نہیں ہے۔

(۱۹۶۴ء)

ناوِل کا آغاز

ناوِل کی وہ خصوصیات جو بادی النظر میں اسے داستان سے ممتاز کرتی ہیں، حقیقت نگاری، کردار کی اہمیت اور فلسفیانہ گہرائی ہے۔ حقیقت اگرچہ کسی نہ کسی شکل میں داستان میں بھی موجود ہوتی ہے اور تخیل کی جولان گاہ سے ناول بھی محفوظ نہیں ہے لیکن مجموعی اعتبار سے داستان میں محیر العقول واقعات و کردار پیش کئے جاتے ہیں جن کا حقیقی دنیا سے کوئی تعلق نہیں ہوتا ہے۔ اسی طرح وہاں عام حقیقتوں کو بھی تخیلی دنیا کے پس منظر میں اس طرح پیش کیا جاتا ہے کہ نہ صرف ان کی اصلیت مجروح ہو جاتی ہے بلکہ ان کا ایک ہی رُخ سامنے آتا ہے۔ اس کے برعکس ناول میں تخیل اسی دنیا کی حقیقتوں کی بازیافت یا ممکنہ ترتیب و تشکیل کے فرائض انجام دیتا ہے۔ مزید داستان میں تمام تر اہمیت واقعات کو حاصل ہوتی ہے اور عمومیت و حقیقت سے عاری طبقہ اعلیٰ سے تعلق رکھنے والے مافوق البشر طاقت اور اعلیٰ صفات کے حامل مثالی کردار صرف واقعات کو وقوع پذیر لانے کا ایک ذریعہ ہوتے ہیں۔ جب کہ ناول میں توجہ کا مرکز کردار ہوتے ہیں جن کا تعلق اسی دنیا کے جیتے جاگتے انسانوں سے ہوتا ہے۔ اس میں واقعات اگرچہ کردار کے تابع ہوتے ہیں لیکن ان کے مابین ایک ناقابلِ شکست رشتہ بھی موجود رہتا ہے۔ داستان میں واقعات و کردار کے صرف خارجی رخ کو پیش کیا جاتا ہے اور ان کے اسباب و علل پر کوئی روشنی نہیں ڈالی جاتی ہے جب کہ ناول میں خارجی رشتوں کے ساتھ باطنی حقیقتوں کا بھی فلسفیانہ گہرائی کے ساتھ مطالعہ کیا جاتا ہے۔

ناول اور داستان میں ان تضادات کے باوجود بیان واقعہ، افراد قصہ، ماحول اور اظہار بیان کی ایسی فنی مماثلتیں بھی موجود ہیں جنہیں قصہ کے اجزائے ترکیبی میں ہمیشہ بنیادی حیثیت حاصل رہی ہے۔ البتہ ناول میں ان روایات کی توسیع شدہ اور نکھری ہوئی شکل پائی جاتی ہے۔ لیکن یہ خصوصیات جن میں مذکورہ تضادات اور امتثالات بھی شامل ہیں۔ استدلالی داشتمالی فکر کی چھلنی میں چھن کر بھی کسی بیانیہ نثر پارے کو ناول کہلائے جانے کا استحقاق عطا نہیں کرتے۔ اسے ناول کا پیراہن حاصل کرنے کے لئے ان طوفانوں، تضادات، تصادم، کشمکش اور ارتعاشات سے گزرنا پڑتا ہے جو کائنات اور اس کی مخلوق انسان کے ظاہر و باطن میں جاری و ساری ہیں۔ اسی لئے ڈی۔ ایچ۔ لارنس ناول کو زندگی کی ایک روشن کتاب اور ایتھر میں ایسے ارتعاشات سے تعبیر کرتا ہے جو پورے زندہ انسان کے اندر لرزش پیدا کر سکتا ہے۔ لیکن ان ارتعاشات سے ہم آغوش ہونے کے بعد بھی ناول کا سفر ختم نہیں ہوتا بلکہ ناآسودگی کا احساس اسے مزید تلاش کے لئے مجبور کرتا ہے۔ اور اس سفر میں اکثر ایسے مراحل بھی آتے ہیں جہاں کوئی دلیل کام نہیں آتی اور صرف وجدان ہی رہنمائی کرتا ہے۔ لیکن کیا حقیقی دنیا کے پس منظر میں تعقل و حرکت، ارتعاشات اور کشمکش سے لبریز کسی بیانیہ نثر پارے کو مکمل ناول کہہ سکتے ہیں۔ ایسا نہیں ہے اور نہ ہی ناول کے موجودہ سفر میں ابھی وہ منزل آئی ہے۔

بیانیہ نثر کے یہ تمام اجزا اپنی تمام تر اہمیت اور افادیت کے باوجود ناول میں تلاش کا ذریعہ تو بن سکتے ہیں لیکن مقصد نہیں ہیں۔ یہ مقصد کیا ہے۔ وہ مکمل حقیقت یا تکمیل کی خواہش ہے جو ہمیشہ سے انسان کا مطمح نظر رہی ہے جس کو پانے کے لئے ناول کا سفر اپنے جملہ عناصر اور ان کی قطع و برید نیز ردو قبول کے ساتھ آج بھی جاری ہے اس اعتبار سے ناول بھی ایک نامیاتی حقیقت ہے جو زندگی کے ساتھ برابر تبدیل ہوتی رہتی ہے لیکن یہ نامیاتی حقیقت فکر و عمل، جذبہ و خیال، تجسس و تحیر، کثافت سے لطافت اور ظاہر سے باطن کی طرف سفر کس کے جمال جہاں آرا کا پرتو ہے۔ یہ اسی دنیا کے جیتے جاگتے انسان کا عکس ہے جو کائنات کی دیگر مخلوقات کے مقابلہ

میں زیادہ توانا اور لطیف لیکن فطرت سے زیادہ قریب اور اسی کی طرح پیچیدہ بھی ہے۔
اسی پیچیدہ انسان کی فکر و جذبات اور تخیل کی سرگذشت کو جب بیانیہ نثر میں پیش کیا جاتا
ہے تو وہ ناول کہلانے لگتا ہے اور چوں کہ پیچیدگی اس کے موضوع و مواد کی فطرت
میں شامل ہے اس لئے ناول کو بھی ادب کی پیچیدہ صنف قرار دیا گیا ہے۔ ناول میں
چونکہ انسان کو مرکزیت حاصل ہوتی ہے اور اس کے گرد واقعات کا تانا بانا بُنا جاتا ہے
اور اسی کے تعلق سے زندگی کی معنویت اور اس کی داخلی قوتوں اور خارجی رشتوں
نیز کائنات کی دیگر حقیقتوں کی تلاش کی جاتی ہے اس لئے اکثر ناول کو NOVEL OF
CHARACTERS بھی کہا جاتا ہے۔ لیکن اس منزل پر ناول کی یہ اور اس طرح کی دیگر
تعریفات و تشریحات اور حدود کا تعین ناول کے باطن میں باطن سے جھانکنے کی ایسی
کوشش ہوگی جیسے پانی کی گہرائی کو ناپنے کے لئے خیالات کی گہرائی کو بطور پیمانہ
استعمال کیا جائے۔ جب کہ خود ناول کا فن باطنی حقیقتوں کی تلاش کے لئے بھی خارجی
حقیقتوں کا سہارا لیتا ہے۔ یہ خارجی حقیقتیں کیا ہیں جو فکر انسانی اور عقل کو اس منزل پر
لے آتی ہیں۔ اور شعور کو اس حد تک متحد کر دیتی ہیں کہ وہ انسانی فطرت کے راز حقیقت
پسندی اور رومانیت پسندی اور زندگی کی طرح ادب پر حکمرانی کرنے والے قانون قدرت
عمل و ردعمل کو معلوم کر لیتا ہے۔ یہ سب وہ سائنسی حقیقتیں اور جدید علوم ہیں جن
کی دریافت کے لئے انسان کو وسائل کی محرومی نے مجبور کیا۔

ان مادی اور فکری حقیقتوں کی نشان دہی بظاہر سہل ہے لیکن ان کی روح
تک رسائی اس وقت ممکن ہے جب کہ ان اسباب و علل پر نظر ڈالی جائے جو زندگی کو
حرکت میں لاتے ہیں۔ یہ ایک سادہ سی حقیقت ہے کہ انسان اپنی تمام تر اخلاقی اور
روحانی ترقی کے باوجود خود کو مادے سے آزاد نہیں کر سکتا۔ وہ اب بھی روٹی، کپڑا،
مکان اور زندگی کی دیگر مادی ضروریات و آسائش کا محتاج ہے۔ ان ہی مادی وسائل کے
ذریعہ وہ روحانی سکون اور جسمانی آرام بھی حاصل کرتا ہے لیکن اس کی یہ مادی ضروریات
اس کے عہد کے پیداواری وسائل سے پوری ہوتی ہیں۔ جن کی تبدیلی کے ساتھ خوراک،

پوشاک، معاشرت، فکری، سماجی و تہذیبی رشتے، جذباتی وفاداریاں، عقائد و تصورات اور مذاق ہی کیا ساری دنیا بدل جاتی ہے۔ جاگیردارانہ عہد کے آغاز میں مادی ضروریات کی تکمیل کا واحد ذریعہ زمین تھی لیکن زمین اپنی تمام تر زرخیزی کے باوجود دیگر قدرتی وسائل بارش، ہوا اور روشنی کی محتاج تھی جن پر انسان کو کوئی قدرت حاصل نہیں تھی۔ لیکن جب مسلسل استعمال کے باعث زمین کی زرخیزی میں کمی آنے لگی اور کثرت آبادی کی وجہ سے ضروریاتِ زندگی میں اضافہ ہو گیا تو نئے وسائل کی تلاش شروع ہوئی اور زمین کی زرخیزی ہی بحالی، بغیر بارش کے فصل اگانے میں کامیابی نیز پانی اور ہوا کی طاقت کے انکشاف نے اسے خلیفۃ اللہ فی الارض بنا دیا تو اس کے قصوں میں بھی خلافت کا رنگ جھلکنے لگا۔ لیکن یہ کوشش ابھی ادھوری تھی اور دریافت شدہ حقیقتوں کے امتزاج و اختلاط کے عمل سے ایک نئی حقیقت کا اظہار ہنوز باقی تھا، چنانچہ جب انسان کو بحر و بر پر دسترس حاصل ہو گئی تو اسے ایسے تہذیبی مراکز اور شہروں کے قیام کا موقع مل گیا جس کے دامن میں دنیا کی تمام نعمتیں سمٹ کے آ جائیں اسی کوشش نے شہروں کو عالموں اور فن کاروں کی ملکیت بنا دیا۔ اور ایسے خواب دکھائے جو انسان کے وسائل اور اس کی طاقت سے باہر تھے لیکن تجسس جو انسان کی فطرت میں شامل ہے وہ برابر تکمیل کے لئے کوشاں رہتا ہے۔

ان شہروں کی سب سے بڑی دین وہ سیاسی و سماجی شعور اور تہذیبی و تمدنی برکات اور علوم و فنون تھے جن کی داغ بیل اس زمانہ تک کی دریافت شدہ حقیقتوں اور ان کے امتزاج پر رکھی گئی تھی اور جن کا مقصد خدمت خلق تھا لیکن ملکیت کے حقوق نے اس خدمت کو اس طرح غلامی میں بدل دیا کہ گنتی کے چند افراد نے انسانوں کی بڑی تعداد کو ان کے پیدائشی حقوق آزادی و مساوات سے محروم کر دیا۔ لیکن انسان نے اس طرح کی پابندیوں کو کب برداشت کیا ہے چنانچہ اس محرومی نے رفتہ رفتہ تصادم اور کشمکش کی شکل اختیار کر لی۔ چونکہ زندگی کی ضروریات ابھی پرانے پیداواری وسائل سے وابستہ تھیں جن پر طبقۂ اعلیٰ کا قبضہ تھا اس لئے یہ کشمکش و تلاش

منظم بغاوت کے بجائے فکری سطح تک محدود رہی جس کا اظہار ان قصوں و داستانوں میں ہوتا رہا جو طبقۂ اعلیٰ کی مثالیت پسندی اور آمریت کا جواز پیش کرنے کے لئے تصنیف کی گئی تھیں ۔ ان میں تخیل کی بے لگامی، مادی رشتوں سے انقطاع، خیالی دنیا کی تخلیق، امتثال اور محکومی کی قیود سے بے نیازی، محیر العقول واقعات اور مافوق الفطرت مثالی کردار سب اسی جنت ارضی کے خواب تھے جن سے اس زمانے میں حاکم اور محکوم دونوں لطف اندوز ہو سکتے تھے ۔ لیکن انسان کی حقیقت پسندی ہمیشہ اس طرح کے خوابوں کو مسمار کرتی رہی ہے اور اس کا تجسس ہمیشہ نئی اور ٹھوس حقیقتوں کا متلاشی رہا ہے حرکت اور تغیر اگرچہ زندگی کا خاصہ ہے لیکن اس کا عمل میدانوں کی طرح سپاٹ اور پہاڑوں کی طرح ڈھلوان نہیں ہے بلکہ یہ سلسلہ وار زینہ بہ زینہ ارتقائی عمل ہے اور جب ایک سلسلہ کی متعلقہ حقیقتیں اپنی تلاش کے جملہ امکانات ختم کر دیتی ہیں تو زندگی نئے دور میں داخل ہو جاتی ہے چنانچہ جب پرانے زرعی وسائل مزید تلاش کے امکانات سے محروم ہو جاتے ہیں اور سیاسی و تہذیبی انتشار نیز بڑھتی ہوئی ضروریات کے باعث نئے پیداواری وسائل کی تلاش ایک ناگزیر حقیقت بن جاتی ہے ۔ بھاپ کی طاقت کی دریافت اور دیگر سائنسی حقیقتوں کے انکشافات اس ضرورت اور تلاش کا نتیجہ تھیں جن کے باعث انسان کو ایسی مشینیں اور کلیں ایجاد کرنے پر قدرت حاصل ہو جاتی ہے جو اس کو نہ صرف مشیت کے جبر اور جاگیردارانہ عہد کے وسائل کی محرومی و محکومی سے نجات دلا کر زندگی کو زیادہ خوش گوار اور بااختیار بنا سکتی تھیں ۔ ان ہی حقیقتوں کی دریافت، مشاہدے، مطالعہ اور تجربے نے اسے فطرت کے قانون حرکت و ارتقا اور عمل و ردعمل سے واقفیت بہم پہنچائی جس کے اتحاد شعور اور عملدرآمد نے اسے نئی دنیا کا خالق بنا دیا ۔ تخلیق کا یہ عمل ہی انسان کے تعقل کی نئی منزل تھی جس نے اس کے فکر کو اس طرح بدل ڈالا کہ وہ قدیم علوم و افکار، عقائد و اعتبارات، شک و شبہ کی نظر سے دیکھے جانے لگے جس کی بنیاد محکومی و مجبوری اور تقلید و روایت پر تھی اور ایسے علوم جدیدہ کو فروغ حاصل ہونے لگا، جو نہ صرف آزادی و مساوات،

خود مختاری وخود شناسی اور انسانی ہمدردی کی دولت سے مالا مال تھے بلکہ تدبیر منزل میں بھی اس کی راہ نمائی کر سکتے تھے۔

پیداواری وسائل کی اس تبدیلی اور جدید علوم کے فروغ نے نہ صرف مشیت کے جبر، جاگیردارانہ نظام کی آمریت، تہذیبی جمود، کلیسائی رہبانیت اور مذہبی عصبیت کی ظلمت کو پارہ پارہ کر دیا جس نے صدیوں سے مظلوم انسان کو اپنے فریب میں مبتلا کر رکھا تھا۔ بلکہ وہ اقدار اور رشتے بھی کمزور ہونے لگے جن کا تعلق پرانے وسائل سے تھا اور نئے پیداواری وسائل کے ساتھ قدیم طبقاتی نظام و اقدار، حد بندیوں اور رشتوں کو توڑ کر ایک ایسا متوسط طبقہ بھی وجود میں آنے لگا جس کے مسائل و مصائب کی طرح جذبۂ تعمیر و ترقی بھی سماج کے دیگر طبقات سے نہ صرف مختلف تھا بلکہ اس کی اقدار اور رشتوں کا بھی ہنوز تعین نہیں ہوا تھا۔ اس پر مستزاد جذباتی وفاداریاں، وقت کے تقاضے اور ترقی کے لامحدود امکانات تھے جنھوں نے فرد اور سماج کو اس طرح حلقوں میں تقسیم کر دیا تھا کہ ہر حلقہ دوسرے سے منفرد اور توانا نظر آتا تھا۔ چنانچہ اقدار اور رشتوں کی اس شکست و ریخت اور تعمیر و تشکیل کی خواہش نے سماج کو تہذیبی بحران، ذہنی انتشار اور فکری تضاد اور تصادم میں اس طرح مبتلا کر دیا کہ زندگی بے معنی اور مضحکہ نظر آنے لگی اور انفرادی و اجتماعی سکون نیز سماجی استحکام کے لئے اس امر کی ضرورت محسوس کی جانے لگی کہ حقیقت پسندانہ نقطۂ نظر اور فلسفیانہ گہرائی کے ساتھ فرد اور سماج کی داخلی و خارجی قوتوں کے پس منظر میں زندگی کی نئی معنویت، اقدار اور رشتوں کو اس طرح تلاش کیا جائے کہ انسان کے پیدائشی حقوق آزادی و مساوات کا بھی تحفظ ہو سکے اور زندگی کے امکانات بھی روشن ہو جائیں۔ چنانچہ جب اس تلاش کے لئے شعوری طور پر دیگر شعبہ ہائے علم و ادب کی طرح بیانیہ نثر کو بھی استعمال کیا جانے لگا تو اس طرح کے نثر پارے چوں کہ اپنے موضوع و مواد، طرز فکر و احساس اور انداز بیان کے اعتبار سے سابقہ قصوں اور داستانوں سے مختلف تھے۔ اس لئے ان کی ندرت اور تنوع کے باعث انھیں جدید یا ناول کہا گیا۔

بیانیہ نثر میں یہ تبدیلی کوئی اچانک چھلانگ نہیں تھی جو کہ داستانوں کے تختۂ زقند سے لگائی گئی تھی بلکہ اس تبدیلی کا اظہار ناول سے قبل دیگر شعبہ ہائے زندگی اور اصناف ادب میں ہو نا رہا تھا جس کا ثبوت ان پکارسک میں ملتا ہے جو سولہویں اور سترہویں صدی عیسوی میں قدیم تہذیبی مراکز میں جاگیردارانہ نظام اور اس کی تہذیب کے کھوکھلے پن کو ظاہر کرنے کے لئے تصنیف کئے گئے تھے۔ ڈان کوئکزوٹ (DON QIUXOTE) ۱۶۰۵ء - ۱۵ میں یہ تبدیلی زیادہ واضح نظر آتی ہے۔ اس کے مصنف نے داستانوں کے خیالی واقعات کو حقیقی دنیا کے پس منظر میں اس طرح پیش کیا ہے کہ پرانے نظام کے تضادات نمایاں ہو کر مضحکہ خیزی کی حد تک پہنچ جاتے ہیں لیکن تبدیلی کی رفتار چونکہ ابھی سست تھی اس لئے یہ پکارسک صرف فکری تبدیلی کا احساس دلا پاتے ہیں۔ البتہ عقائد و تصورات، سماجی و معاشی اور تہذیبی رشتوں میں عملی تبدیلی اور جدید سائنسی علوم و صنعتوں کے فروغ کا اظہار ان ڈائریوں، سفرناموں، سوانح عمریوں، تمثیلوں اور مضامین وغیرہ میں ہوتا ہے جو اس زمانے کے مسائل حیات اور کائنات پر حقیقت پسندانہ انداز سے روشنی ڈالتے ہیں لیکن سماج اور نوزائیدہ متوسط طبقہ کے جذبات اور تخیل، جدید و قدیم کے مابین تصادم اور تضاد۔ زندگی میں نئی معنویت کی جستجو اور نئے رشتوں اور اقدار کی تلاش نیز جذبۂ تعمیر و تشکیل کا زیادہ جامع اور مکمل اظہار بیانیہ نثر ہی میں ممکن تھا۔ چنانچہ جب ان مقاصد کے حصول اور حقیقی زندگی کی عکاسی کے لئے بیانیہ نثر سے بھی کام لیا جانے لگا تو سابقہ بیانیہ نثر، قصوں اور داستانوں سے ممتاز کرنے کے لئے اس طرح کے نثر پاروں کو ناول کے نام سے پکارا گیا۔

تبدیلی کے اس ابتدائی دور میں چونکہ کشمکش کی نوعیت واضح نہیں تھی اس لئے عام طور پر مسائل و مصائب کا سبب مذہب و اخلاق سے بُعد اور علم و عمل سے محرومی تصور کیا جاتا تھا۔ چنانچہ جان بنیین اپنی تصنیف پلگرمس پروگریس ۱۶۷۸ء - ۸۴ میں اور ڈینیل ڈیفو اپنی تصنیف رابنسن کروسو ۱۷۱۹ء میں زندگی کی نئی معنویت اور فرد اور سماج کی داخلی و خارجی قوتوں کو فطرت، مذہب اور اخلاق کے پس منظر میں

تلاش کرتے ہیں۔ اگرچہ ان تصانیف میں اکثر واقعات خیالی ہیں لیکن ان کو قرین قیاس حد تک حقیقی بنا کر پیش کیا گیا ہے۔ البتہ رچرڈسن اور فیلڈنگ کی تصانیف میں جدید فکر، حقیقت نگاری، تلاش و کشمکش کے داخلی قوتوں اور خارجی رشتوں کا احساس زیادہ واضح اور ہمہ گیر ہے اس لئے انھیں انگریزی کے اولین ناولوں میں شمار کیا جاتا ہے۔ رچرڈسن کے ناولوں میں اگرچہ مذہب اور اخلاق غالب رجحان کی حیثیت رکھتے ہیں لیکن وہ نیک کرداری کے مادی انعام پر یقین رکھتا ہے۔ اس کے برعکس فیلڈنگ نیکی کو خود نیکی کا انعام اور ذہنی سکون کا ذریعہ تصور کرتا ہے اور زندگی کی نئی معنویت اور رشتوں کی تلاش فرد اور سماج کی داخلی و خارجی زندگی کے پس منظر میں اس طرح کرتا ہے کہ اس کے خصوصیات اور امتیازات واضح ہو جاتے ہیں۔ فیلڈنگ رجائیت اور حرکت پسند ہے اور زندگی کو ایک طرب انگیز، جہد مسلسل سے تعبیر کرتا ہے اور اسی جدّ وجہد میں مصروف زندگی کو اپنے ناولوں میں پیش کرتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ ناول کو ایک ایسا طربیہ رزمیہ کہتا ہے جو نثر میں لکھا گیا ہے A COMIC EPIC IN A PROSE یہاں نثر کی شرط نہ صرف ناول کو قدیم ایپک کی منظوم روایت سے ممیز کرتی ہے بلکہ اسے زندگی سے زیادہ قریب لے آتی ہے۔

رچرڈسن اور فیلڈنگ کے زمانہ ہی میں ناول کے ابتدائی فنی نقوش اور راہیں متعین ہو جاتی ہیں۔ اس کی مزید تعمیر و تشکیل کا کام بعد میں انجام پاتا ہے اور فرد اور سماج کی داخلی و خارجی قوتوں، رشتوں اور زندگی کی نئی معنویت کی تلاش مذہب و اخلاق تک ہی محدود نہیں رہتی بلکہ تحقیق و تلاش کا یہ سلسلہ زندگی کے دیگر شعبہ ہائے علم و عمل کو بھی اپنے حصار میں اسیر کر لینے کی کوشش کرتا ہے۔ جس کے نتیجہ میں تاریخی، نفسیاتی، علمی، سائنسی، سماجی، رومانی، گھریلو، دیہاتی، عصری، بحری اور اسراری وغیرہ مختلف اقسام کے ناول ظہور میں آتے ہیں اور ناول کے دامن کو وسعت عطا کرتے ہیں۔ تلاش کا یہ سفر آج بھی جاری ہے جس نے ناول کو ادب کے دیگر اصناف سے ممتاز کر دیا ہے۔

سنہ ۱۹۷۷ء

فسانہ آزاد کی کہانی

پنڈت رتن ناتھ سرشار کی تصنیف فسانہ آزاد کو سنہ ۱۹۷۸–۷۹ء میں سو سال پورے ہو جائیں گے ۔ اردو ادب میں اس کی اہمیت کا اندازہ ماضی میں اس کی مقبولیت سے لگایا جا سکتا ہے۔ یہی وہ پہلا ناول بھی ہے جس سے اردو میں معاشرتی ناول نگاری کا آغاز ہوتا ہے۔ اور متعدد معاشرتی ناولوں کی تصنیف کا سبب بنتا ہے ۔ چھہتر سال (از سنہ ۱۸۷۸ء تا سنہ ۱۹۵۲ء) میں اس ضخیم ناول کے تقریباً نو ایڈیشن شائع ہوتے ہیں۔ اس وقت یہ کمیاب کتابوں میں شمار کیا جاتا ہے ۔ فسانہ آزاد کے قصہ کی طرح اس کی تصنیف اور اشاعت کی کہانی بھی نہایت دلچسپ ہے جو اپنے اندر ماضی میں اردو کتابوں کی تصنیف و اشاعت کی پُرپیچ اور غیر سنجیدہ روداد اور حفاظت کے مسائل کو سمیٹے ہوئے ہے ۔ اس مختصر سے مضمون میں فسانہ آزاد کے ایڈیشنوں کے بارے میں جہاں کچھ حقائق سامنے آتے ہیں وہاں اکثر روایات کی تردید بھی ہو جاتی ہے۔

فسانہ آزاد کا آغاز ابتدائے دسمبر سنہ ۱۸۷۸ء میں ہوا اور یہ بالاقساط بطور ضمیمہ دو سفید ورقوں پر اودھ اخبار لکھنؤ کے ساتھ دسمبر سنہ ۱۸۷۹ء تک شائع ہوتا رہا ۔ چنانچہ آج بھی فسانہ آزاد کے مختلف ایڈیشنوں کے سرورق پر یہ عبارت ملتی ہے:

"فسانہ دلچسپ اودھ اخبار میں من ابتدائے دسمبر سنہ ۱۸۷۸ء لغایت دسمبر سنہ ۱۸۷۹ء شائع ہوتا رہا"

اس زمانہ میں اودھ اخبار روزنامہ تھا اور ہر ہفتہ (سنیچر) کو اس کا ایک

ہفتہ واری ایڈیشن بھی شائع ہوتا تھا۔ جس کے ساتھ بطور ضمیمہ فسانہ آزاد کے دو ورق بھی شامل ہوتے تھے۔

فسانہ آزاد کی تصنیف کے اسباب و محرکات کیا تھے۔ ابتدا میں اس کا نام کیا تھا۔ یہ دو ورق یا اقساط کس عنوان کے تحت شائع ہوتی تھیں۔ ان صفحات میں قصہ کا کس قدر حصہ شائع کیا جاتا تھا۔ ضمیمہ کے صفحات کی تعداد متعین تھی یا اس میں ترمیم ہوتی رہتی تھی۔ مروجہ فسانہ آزاد کے متن اور اصل متن کی عبارت میں کیا اختلاف ہے۔ ان معلومات کا واحد اور مستند ذریعہ اس زمانہ کے اودھ اخبار کا مکمل فائل ہی ہو سکتا ہے جو بدقسمتی سے نایاب ہے۔

فسانہ آزاد کی تصنیف کے اسباب و محرکات کیا تھے یہ ایک بحث طلب موضوع ہے۔ یہاں پنڈت برج نرائن چکبست کے اس اقتباس پر اکتفا کرنا کافی ہوگا جو دلچسپ بھی ہے اور معلومات افزا بھی۔

"اصل کیفیت فسانہ آزاد کی بنیاد پڑنے کی یوں ہے کہ جب حضرت سرشار کھیری سے لکھنؤ آئے تو یہاں شب و روز یاران دقیقہ رس و صبح نفس کی صحبت میں گزرتے تھے۔ اس صحبت میں یہاں ایک سے ایک حاضر جواب و طرار موجود ہوتا تھا وہاں منشی سجاد حسین صاحب ایڈیٹر اودھ پنچ و پنڈت تربھون ناتھ ہجر مرحوم بھی شریک ہوا کرتے تھے۔ اسی صحبت میں ایک روز پنڈت تربھون ناتھ ہجر نے کہا کہ اگر کوئی ناول ایسا ہے کہ جس کا ایک صفحہ پڑھئے اور ممکن نہیں کہ بیس مرتبہ نہ ہنسئے تو وہ ڈان کوئک زاٹ (DON QUIXOTE) ہے۔ اگر اردو میں اس طرز کا فسانہ لکھا جائے تو خوب ہے۔ حضرت سرشار کے دل میں اس وقت کی بات ایسی کارگر ہوئی کہ ڈان کوئک زاٹ کے انداز پر مضامین لکھنے کا شوق پیدا ہوا۔ چنانچہ اودھ اخبار میں ظرافت کے عنوان سے مختلف مضامین شائع ہونے لگے۔ یہ مضامین عموماً لکھنؤ کے رسم و رواج کے متعلق ہوا کرتے تھے۔ مثلاً کبھی محرم پر ایک مضمون نکل گیا، کبھی جہلم پر، کبھی عیش باغ کے میلہ پر۔ اس وقت تک لوگوں کا یہ

خیال تھا کہ دس بیس مضامین نکل کر یہ سلسلہ ٹوٹ جائے گا اور حضرت سرشار کا بھی شاید یہی منشا ہو مگر لوگوں کو یہ سلسلۂ مضامین ایسا بھایا کہ اس کے قائم رکھنے کی کوشش کی گئی۔" (ماخوذ از مضامین چک بست)

چک بست، سرشار کے ہم عصر اور ہم نشین تھے اس لئے مذکورہ بیان کی صداقت کو تسلیم کیا جا سکتا ہے۔ لیکن پھر بھی کئی سوال جواب طلب رہتے ہیں۔ ظرافت کے زیر عنوان صرف چند مضامین لکھنے کا منشا سرشار کے پیش نظر ہوتا تو ابتدا ہی میں آزاد جیسا کردار تخلیق نہ کرتے۔ فسانہ آزاد کی تخلیق اس امر کی غماز ہے کہ اس کا واضح نہیں تو مبہم تصور پہلے سے سرشار کے ذہن میں تھا۔ لیکن اس کے بارے میں مستحکم دلائل کی عدم موجودگی میں کوئی بات یقین کے ساتھ نہیں کہی جا سکتی۔ البتہ اس ناول کے نام اور چار جلدوں میں اس کی تقسیم کے بارے میں معلومات کسی حد تک فراہم ہوتی ہیں۔

اس ناول کی بے انتہا مقبولیت، قارئین کے اصرار اور خریداروں کی طلب کے پیش نظر مالک مطبع منشی نول کشور نے اسے دوبارہ شائع کرانیکا ارادہ کیا تو اس کے لئے کسی مناسب نام کی تلاش ہوئی اور کاروباری نفسیات کو پیش نظر رکھتے ہوئے اودھ اخبار مورخہ ۲۷ر جنوری ۱۸۸۰ء میں نام کی تجویز اور زبان کی اغلاط کے سلسلہ میں ایک اشتہار شائع کیا اور قارئین سے مشورہ طلب کیا گیا جس کا جواب حوصلہ افزا تھا اور مختلف لوگوں نے مختلف نام تجویز کئے۔ رانا دلیپ سنگھ نے اپنے خط میں چار تاریخی نام لکھے جس میں "مرآتِ سخن داستانِ آزاد" بھی تھا۔ چنانچہ راجہ صاحب کے مجوزہ نام کا پہلا حصہ حذف کرتے ہوئے آزاد کی رعایت سے اس کا نام "فسانہ آزاد" رکھا گیا۔ لیکن جولائی ۱۸۸۰ء کے اشتہار میں اس کا نام "ناول آزاد فرخ نہاد" ہی لکھا گیا ہے۔ اگر ناظرین کی رائے طلب نہ کی گئی ہوتی تو عین ممکن تھا کہ اس کا نام "ناول آزاد فرخ نہاد" ہی ہوتا اور ناقدین کو لفظ "فسانہ" پر اعتراض کرنے کا موقع نہ ملتا۔ البتہ ۱۲ر اگست ۱۸۸۰ء کے ایک اشتہار میں اس کا نام "فسانہ آزاد" ہی شائع ہوا ہے جس سے معلوم ہوتا ہے کہ فسانہ آزاد کی تصنیف کی طرح اس کے نام کے انتخاب میں بھی کسی

تامل و تاخیر سے کام نہیں لیا گیا۔

فسانہ آزاد کس طرح لکھا گیا تھا اس سلسلہ میں مختلف روایات مروج ہیں۔ اب ایک عینی شاہد کا بیان بھی ملاحظہ فرمائیے۔

"جہاں تک ہم کو ان معاملات میں دخل ہے ہم کہہ سکتے ہیں کہ جس طرح قلم برداشتہ بلا غوص و فکر پنڈت صاحب نے فسانہ آزاد لکھا ہے اس طرح لکھنا کارے دارد۔"

(ماخوذ از اشتہار فسانہ جدید۔ ۶ر جولائی ۱۸۸۰ء)

یہ بیان شیو پرشاد سے منسوب ہے جو اودھ اخبار کے منیجر تھے۔ اغلب ہے کہ فسانہ آزاد کی اکثر اقساط ان کے سامنے لکھی گئی ہوں گی۔

اب رہا عنوانات کا معاملہ تو یہ بات یقین کے ساتھ کہی جا سکتی ہے کہ ابتدا میں یہ اقساط بلا کسی عنوان کے شائع ہوا کرتی تھیں یہاں تک کہ اشاعت دوم کے وقت جلد سوم ماہوار اشاعت ۱۸۸۱ء میں بھی اقساط کے لئے کوئی عنوان درج نہیں ہے۔ ہر قسط کے آخر میں باقی آئندہ لکھ کر نئی قسط شروع کی گئی ہے۔ اقساط کے عنوان لکھنے کا احساس کب اور کیسے پیدا ہوا۔ اس کا واحد ماخذ ایک ناظر کا وہ خط ہے جو فسانہ جدید (ترمیم شدہ ایڈیشن کا نام جام سرشار) کی اشاعت کے دوران سرشار کو بھیجا گیا تھا۔ جو فسانہ جدید نمبر ۵ ماہ نومبر ۱۸۸۰ء طبع ثانی میں شریک کیا گیا ہے۔ خط کی عبارت یہ ہے۔

"پنڈت صاحب تسلیم!

بغیر عنوان کے مضمون اچھے نہیں معلوم ہوتے۔ خدا جانے آپ سرخیاں کیوں نہیں لکھتے۔ مہربانی کر کے اس کی طرف متوجہ ہو جئے۔

آپ کا خادم۔ از کوہ آبو"

فسانہ آزاد میں عنوانات کے بارے میں متعدد شواہد اس خیال کو تقویت پہنچاتے ہیں کہ اس سلسلہ میں اہتمام فسانہ آزاد کے مروج ایڈیشن کی اشاعت اول کے وقت کیا گیا ہے۔ اور اس سے قبل فسانہ آزاد کی مختلف جلدیں بطریق کتاب یا بطریق رسائل

ماہوار جو بھی شائع ہوتی ہیں اس میں اس کی ضرورت محسوس نہیں کی گئی ہے۔

فسانۂ آزاد کے بارے میں عام طور پر یہ خیال پایا جاتا ہے کہ اس کا پہلا مکمل کتابی ایڈیشن ۱۸۸۰ء میں شائع ہوا تھا۔ لیکن حقیقت اس کے برعکس ہے۔ ۱۸۸۰ء میں فسانۂ آزاد کی صرف جلد اول کی کتابت اور اشاعت کا انتظام کیا گیا تھا۔ ضمنی طور پر جس کا ذکر فسانۂ جدید کے بارے میں شائع ہونے والے اشتہار ۱۲ر اگست ۱۸۸۰ء میں اس طرح کیا گیا ہے۔

"۔ شائقان نکتہ پرور کو مژدہ ہو کہ فسانۂ آزاد کی جلد اول بطریق کتاب علیحدہ طبع ہوتی ہے۔ اس کی کتابت ایک لائق فائق خوش نویس مطبع کے سپرد تھی۔ جلد اول کے بارے میں پیشگی۔ جلد اول کا غذ اول ولایتی للعہ (چار روپئے)۔ قسم دوم سفید رسمی سے (تین روپئے)۔ محصول ڈاک تخمیناً ۸ ر آنہ۔ جلد اول کے قریب الاختتام پر اشتہار دیا جائے گا کہ اب چھپ کر تیار ہو گئی ہے۔"

اشتہار کے آخر میں "العبد شیو پرشاد منیجر اودھ اخبار لکھنؤ۔ ۱۲ر اگست ۱۸۸۰ء" تحریر ہے۔

یہ اشتہار فسانۂ آزاد جلد سوم ماہانہ رسالہ بابت ماہ مئی ۱۸۸۱ء میں موجود ہے۔ جس سے معلوم ہوتا ہے کہ ۱۸۸۰ء تک فسانۂ آزاد کی جلد اول بطریق کتاب شائع نہیں ہو سکی تھی۔ لیکن فسانۂ آزاد جلد اول کے آخر میں جو قطعاتِ تاریخ شائع ہوتے ہیں ان سے تاریخ اشاعت ۱۸۸۰ء برآمد ہوتی ہے۔ عین ممکن ہے کہ اس کی کتابت ۱۸۸۰ء میں شروع کی گئی ہو اور یہ سلسلہ ۱۸۸۱ء تک جاری رہا ہوگا۔ پھر کتابت کی تصحیح اور اشاعت میں بھی وقت صرف ہوا ہوگا۔ اس لئے فسانۂ آزاد جلد اول مئی ۱۸۸۱ء کے بعد شائع ہو سکی ہوگی۔ اسی جلد اول کے آخر میں تاخیر اشاعت کا ایک اور پہلو بھی موجود ہے جو مصنف سے حق تالیف و تصنیف کی خریداری سے تعلق رکھتا ہے۔ فسانۂ آزاد جلد اول بطریق کتاب اشاعت اول کے وقت فسانۂ آزاد کی مقبولیت کے پیشِ نظر منشی نول کشور کو اس ضرورت کا احساس ہوا ہوگا

کہ اشاعت سے قبل فسانہ آزاد کا حق تصنیف و تالیف سرشار سے خرید لیا جائے۔
یہ سودا کتنی رقم میں طے ہوا تھا۔ اور اس عمل میں دیگر ناشروں کی رقابت اور سرشار کی ضرورتوں کو کتنا دخل تھا۔ اس سلسلہ میں کچھ کہنا دشوار ہے۔ البتہ فسانہ آزاد جلد اول کے آخر میں اعلان کی درج ذیل عبارت سے یہ بات بہ آسانی معلوم ہو جاتی ہے کہ یہ معاملات کب انجام پذیر ہوئے۔

"اعلان۔ چونکہ اس کتاب کا حق تالیف و تصنیف مصنف نے مطبع منشی نولکشور کو دیا ہے۔ لہٰذا یہ نمبر ۱۸۸۔ ۱۶ ۔ ار فروری ۱۸۸۱ء کو بموجب دفعہ ۱۸، ۱۹۔ ایکٹ ۲۵۔ ۱۸۶۷ء درج رجسٹر رجسٹری ہو گئی ہے"

مذکورہ اعلان کے ساتھ ہی سرورق پر بھی یہ عبارت بھی درج کی گئی ہوگی۔

"اعلان۔ حق تالیف اس کتاب کا بحق مطبع منشی نول کشور محفوظ ہے اور رجسٹر نمبر ۷ ۶۰ میں رجسٹری درج ہے"

فسانہ آزاد جلد اول بطریق کتاب علیحدہ طبع ہونے کے وقت جو قطعات کہے گئے تھے ان میں سرشار کا یہ قطعہ تاریخ بھی شامل ہے ؎

"اے نام تو در جہاں رتن ناتھ — از خامہ دُر سخن بہ سفتے
تاریخ شنو ز روئے انصاف — افسانہ بے نظیر گفتے
۱۸۸۰

سرشار کا مذکورہ قطعہ تاریخ بعد میں فسانہ آزاد کے سرورق کی زینت بن گیا۔
یہ قطعات جو جلد اول کے آخر میں شائع ہوئے ہیں ان کی تفصیل اور مادہ تاریخ آخری مصرع ذیل میں درج ہے۔

۱۔ "قطعات تاریخ و تصنیف فسانہ آزاد مطبوعۂ بار اول چکیدہ قلم جادو رقم شاعر جادو طراز ریاض فصاحت را زیب و زین منشی عابد حسین صاحب عابد اتالیق صاحب زادہ راجہ صاحب بہادر ملان پور ضلع سیتاپور

۵ (۱) لکھا باغ و بہار جاوداں ہے۔ (۲) بگفتا ہاتفے مرغوب دلہا
۱۲۹۷ھ — ۱۳۸۸ھ ف

(۳) کہ عجب طرز کی ظرافت ہے۔ (۴) گفت ایں فسانہ سحر سامریست
۱۹۳۷ سمت ۱۲۹۷ھ

۲۔ از نتائج طبع سخنور کامل منشی بھگوان دیال صاحب عاقلؔ سررشتہ دار مطبع اودھ اخبار سے تو یوں لکھو یہ کیا زیبا ہے افسانہ ظرافت کا
۱۸۸۰ء

۳۔ از تصنیف جناب پنڈت رتن ناتھ صاحب لکھنوی المتخلص بہ درؔ شاگرد حضرت ناطق نگرامی سے افسانۂ بے نظیر گفتی
۱۸۸۰ء

۴۔ طبع زاد مولوی سید محمود صاحب نکہتؔ ۔ میر منشی ضلع پربھنی سے طرز ہندی معاشرت گفتہ
۱۲۹۷ھ

۵۔ از نتائج طبع رسا مولوی ممتاز احمد صاحب تھانوی رفیق نواب صاحب بہادر سورت سے یہ ممتاز تہذیب الاخلاق گفت
۱۸۸۰ء

۶۔ چکیدۂ کلک گہر سلک جناب پنڈت بشن ناتھ صاحب صبرؔ لکھنوی محقق فارسی سے فروغ دیدۂ بینش فسانۂ آزاد
۱۸۸۰ء

۷۔ از سخندان گرامایہ کنور عنایت سنگھ صاحب رئیس لکھنؤ تعلقدار بریلی روہیلکھنڈ سے انتخاب عالمے افسانۂ آزاد ہست
۱۸۸۰ء

۸۔ طبعزاد منشی کامتا پرشاد صاحب نادآںؔ متوسل مطبع عالی جاہ گوالیار سے بدیہہ۔ خیالات نادر لکھا
۱۲۹۷ھ

۹۔ از نتائج فکر مولوی محمد قمر الدین صاحب فوقؔ مدرس فارسی نارمل اسکول سندیلہ ضلع ہردوئی ؎ گلشن فیض باد۔ ہاتف گفت
۱۲۹۷ھ

فسانہ آزاد کا مذکورہ ایڈیشن نایاب ہے اس لئے یقین کے ساتھ مذکورہ ایڈیشن اور مروجہ ایڈیشن کے مابین اختلافات کے بارے میں کچھ نہیں کہا جاسکتا۔

فسانہ آزاد، جلد اول بطریق کتاب اشاعت کا اعلان پڑھ کر اس کے شائقین یقیناً مطمئن ہو گئے ہوں گے۔ لیکن وہ جلد دوم کے بارے میں انتظار کی زحمت زیادہ دیر تک برداشت نہیں کر سکتے تھے اس لئے یہ اصرار کیا جانے لگا کہ جلد دوم کے چار صفحے ہر روز اخبار کے ساتھ شائع کئے جائیں جس کی شہادت درج ذیل اشتہار سے ملتی ہے۔

"اس عرصہ میں اکثر احباب و ناظرین اودھ اخبار نے باصرار یہ خواہش ظاہر کی کہ حصہ دوم ناول آزاد فرخ نہاد ہر روز اخبار کے ساتھ شائع ہونا چاہئے جیسا کہ سابق میں قاعدہ تھا اور ہفتے کے اخبار کے ساتھ چار صفحے جدید ناول کے چھپنے چاہئیں"

اس اشتہار کے آخر میں تاریخ ۶ر اور ۱۸۸۰ء تو موجود ہے لیکن مہینہ کا نام نہیں دیا گیا۔ اس اشتہار میں چونکہ فسانہ جدید کا ذکر بھی موجود ہے جو ۱۹ر جولائی ۱۸۸۰ء سے شائع ہونے لگا تھا اس لئے یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ یہ اشتہار ۱۹ر جولائی سے قبل شائع ہوا ہوگا۔ جس کی تصدیق ایک دوسرے اشتہار مورخہ ۱۲ر اگست ۱۸۸۰ء سے ہو جاتی ہے جو اس اطلاع پر مشتمل ہے کہ "یکم جولائی سے فسانہ آزاد کی جلد ثانی کے چار صفحے پھر جلوہ اشاعت پانے لگے ہیں۔" ان چار صفحات سے فسانہ آزاد جلد دوم کی طبع ثانی کا سلسلہ شروع ہوا۔ لیکن قارئین اس سے مطمئن نہ ہو سکے اور یہ مطالبہ کرنے لگے کہ چار صفحوں کے بجائے ایک ماہ کی کل اقساط یا پندرہ روز کی اقساط رسالہ کی صورت میں شائع کی جائیں۔ جس کی روئداد اس اشتہار میں درج ہے۔

"یکم جولائی سے فسانہ آزاد کی جلد ثانی کے چار صفحے پھر جلوۂ اشاعت

پانے لگے۔ ایسا اکثر ناظرین اودھ اخبار نے خواہش ظاہر کی کہ یہ مرقع خیالات شگرف مہینے میں دو بار یا ایک بار آب و تاب کے ساتھ بطور رسالہ علیحدہ شائع ہو۔ اس کے کئی باعث لکھے۔ ایک یہ کہ اس داستان دلکش کے چار صفحے پڑھنے سے سیری نہیں ہوتی۔ دوسری وجہ، اودھ اخبار آیا اور ادھر اصحاب جوہر شناس نے جو تہ دل سے اس افسانہ کے شائق ہیں ظرافت کے پرچے کو ہاتھوں ہاتھ اڑا یا۔ اگر کوئی چاہے کہ قبیل میں کل پرچوں کو جمع کرے تو محال ہے۔ پس اگر بطریق رسالہ شائع ہو تو لطف مزید بخشے۔ تیسرے یہ کہ علاوہ خریداران اودھ اخبار کے اور صاحبان صرف اسی فسانہ کی خریداری سے اپنے اشتیاق کو تسکین دیتے ہیں۔ انشاء اللہ ماہ اگست سے فسانہ آزاد کی جلد ثانی اخبار سے علیحدہ مہینے میں بطور ماہواری رسالہ کے ایک بار شائع ہوگی۔ قیمت خریداران اودھ اخبار مقیم لکھنؤ کے لئے ۸/ آنے ماہواری۔ خریداران اودھ اخبار کے لئے جو لکھنؤ میں نہیں ہیں ۱۰/ آنے ۶ پائی۔ ماہواری مع محصول ڈاک، عام خریداران فسانہ کے لئے جو لکھنؤ میں ہیں ۱۰/ آنے۔ عام خریداران فسانہ کے لئے جو لکھنؤ میں نہیں ہیں ۱۰/ آنہ ۶ پائی ماہواری مع محصول ڈاک، فسانہ آزاد کا حجم فی اشاعت ایک سو پانچ صفحات پر ہوگا۔ یہ جلد غالباً چھ مہینے میں ختم ہو جائے گی۔ ماہواری رسالہ فسانہ آزاد بلا قیمت بھی بھیجا جا سکتا ہے۔ جن مشتریان باتمکین اودھ اخبار دسمبر ۱۸۸۰ء تک کی قیمت اخبار پیشگی ادا کر دی ہے یا آئندہ دسمبر ۱۸۸۰ء تک بے باق کر دیں۔ اون کی والا خدمت میں فسانہ آزاد کی جلد دوم ماہواری اور پھر جلد سوم کا حصہ بھی بلا قیمت اور بلا معاوضہ مفت مطبع کی طرف سے بطریق نذر پیش کیا جائے گا جو روسائے نامدار اور عمائد والیان ملک پچاس روپئے سالانہ اصلی قیمت اودھ اخبار مطبع کو اعانت پہونچاتے ہیں اون کی خدمات بابرکات میں بلا انتظار تکمیل شرط مذکورہ بالا فسانہ آزاد بھیجا جائے گا۔"

العبد شیو پرشاد منیجر مطبع اودھ اخبار لکھنؤ۔ ۱۲/ اگست ۱۸۸۰ء۔"

اگرچہ اشتہارات کو مکمل صداقت کی حیثیت سے تسلیم کرنا ممکن نہیں ہے

لیکن فسانۂ آزاد کے طبع اول اور طبع ثانی کے نایاب ہونے کی صورت میں ان کے بارے میں معلومات کا واحد ذریعہ صرف یہ اشتہار ہی رہ جاتے ہیں جن سے فسانۂ آزاد کی مقبولیت، کاروباری رجحانات اور قیمت کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔

فسانۂ آزاد کی جلد دوم مروجہ شکل میں پہلی مرتبہ کب شائع ہوئی اس کا اندازہ کتاب کے آخر میں شامل قطعات سے لگایا جا سکتا ہے۔ جن کی تفصیل، مادۂ تاریخ آخری مصرع ذیل میں درج ہے۔

"قطعات تاریخ طبع سابق

۱۔ از عذب البیان مولانا محمد حامد علی خاں حامدؔ شاہ آبادی مصحح مطبع ہٰذا ؎

لکھدو تم ۔ زیبا نکو راحت فزا یہ داستاں

۱۳۲۴ھ

۲۔ از سخنور بے عدیل مورخ کامل منشی بھگوان دیال صاحب عاقلؔ ایجنٹ مطبع ؎ بہیں فسانۂ آزاد عشرت آئینے

۱۳۲۴ھ

(ولہ) ؎ لکھو۔ خوب افسانۂ آزاد کیا عشرت فزا

۱۹۰۷ء

۳۔ از سخنور ذی وقار منشی مدن موہن لال صاحب سرشارؔ خیر آبادی اعلیٰ محاسب مطبع ؎ لکھو سرشار تم نکو مرغوب

۱۳۲۴ھ

ان قطعات سے پہلے محمد حامد علی خاں حامدؔ کی تقریظ مندرجہ ذیل عنوان کے ساتھ موجود ہے۔

"خاتمۃ الطبع سابق مع تاریخ طبع بطریق تقریظ از مولانا مولوی حضرت ابو ناظم محمد حامد علی خاں حامدؔ شاہ آبادی مرحوم و مغفور سابق مصحح مطبع ہٰذا تلمیذ امیر مینائیؒ"۔

فسانہ آزاد جلد دوم سرورق بار پنجم ۱۹۰۲ء میں شامل تقریظ کی عبارت اس امر کی غمازی کرتی ہے کہ وہ سرشار کی زندگی میں لکھی گئی ہے لیکن مختلف ایڈیشنوں میں شامل کرتے وقت اس میں قطع و برید سے کام لیا گیا ہے۔ جس کا اندازہ ذیل کی عبارت سے لگایا جا سکتا ہے۔

"یہ فسانہ آزاد کی جلد دوسری ہے۔ پہلی اور تیسری اور چوتھی جلد بھی اسی مطبع میں چھپی ہے۔ یہ فسانہ کامل چار جلدوں میں علیحدہ علیحدہ بارہا اس مطبع میں چھپ کر نذر شائقین ہو چکا ہے" سرشار کا انتقال جنوری ۱۹۰۳ء میں ہو چکا تھا۔ موجودہ قطعات تاریخ ۱۹۰۷ء سے تعلق رکھتے ہیں۔ مروجہ شکل میں فسانہ آزاد کی جلد چہارم ۱۹۱۵ء میں شائع ہوئی ہے۔ البتہ یہ ضرور کہا جا سکتا ہے کہ فسانہ آزاد کی چاروں جلدیں بطریق کتاب یا بشکل رسائل علیحدہ علیحدہ ۱۹۰۷ء تک ضرور شائع ہو چکی تھیں۔

فسانہ آزاد کی جلد سوم دوسری مرتبہ کب اور کس صورت میں شائع کی گئی تھی اس کا اندازہ ان ۹ رسائل سے لگایا جا سکتا ہے جو اتفاق سے آج بھی خدا بخش اور پٹنہ پبلک لائبریری پٹنہ میں موجود ہیں جن کی تفصیل اس طرح ہے۔

۱۔ فسانہ آزاد جلد (سوم طبع) ثانی بشکل رسائل۔ رسالہ نمبر ۱۰ بابت ماہ اپریل ۱۸۸۱ء ....

۲۔ 〃 〃 〃 نمبر ۱۱ 〃 ماہ مئی ۱۸۸۱ء (صفحات ۳۰۵ تا ۴۰۸) ....

۳۔ 〃 〃 〃 نمبر ۱۲ 〃 ماہ جون ۱۸۸۱ء (صفحات ۴۰۹ تا ۵۱۲) مطبوعہ ماہ جون ۱۸۸۱ء مطبع نولکشور لکھنو

۴۔ 〃 〃 〃 نمبر ۱۳ 〃 ماہ جولائی ۱۸۸۱ء (صفحات ۵۱۳ تا ۶۴۸) 〃 〃 جولائی ۱۸۸۱ء 〃 〃

۵۔ 〃 〃 〃 نمبر ۱۴ 〃 ماہ اگست ۱۸۸۱ء (صفحات ۶۴۹ تا ۷۴۸) 〃 〃 اگست ۱۸۸۱ء 〃 〃

۶۔ 〃 〃 〃 نمبر ۱۵ 〃 ماہ ستمبر ۱۸۸۱ء (صفحات ۷۴۹ تا ۸۴۳) 〃 〃 ستمبر ۱۸۸۱ء 〃 〃

۷۔ 〃 〃 〃 نمبر ۱۶ 〃 ماہ اکتوبر ۱۸۸۱ء (صفحات ۸۴۴ تا ۹۴۴) 〃 〃 اکتوبر ۱۸۸۱ء 〃 〃

۸۔ 〃 〃 〃 نمبر ۱۷ 〃 ماہ نومبر ۱۸۸۱ء (صفحات ۹۴۵ تا ۱۰۴۸) 〃 〃 نومبر ۱۸۸۱ء 〃 〃

۹۔ 〃 〃 〃 نمبر ۱۸ 〃 ماہ دسمبر ۱۸۸۱ء (صفحات ۱۰۴۹ تا ۱۱۴۸) 〃 〃 دسمبر ۱۸۸۱ء 〃 〃

خاتمہ۔ "آخر کار ۱۲ دسمبر ۱۸۷۷ء کو معہ خواجہ بدیعات اور مس میڈا اور مس

کلیر سا جہاز پر سوار ہو کر روانہ ہندوستان ہوئے۔"

فسانہ آزاد کے جلد سوم کے کل صفحات کی تعداد بھی ۱۱۴۸ ہے۔ چوں کہ ماہوار رسائل میں صفحات کی تعداد متعین نہیں ہے اس لئے آسانی سے یہ نتیجہ اخذ نہیں کیا جا سکتا کہ پہلا رسالہ کب شائع ہوا اور کتنے صفحات پر مشتمل تھا۔ مذکورہ رسائل میں جلد ثانی طبع ہوا ہے جس سے مراد طبع ثانی ہو سکتے ہیں۔ اس طرح ایڈیشن کا مسئلہ بھی طے ہو جاتا ہے یعنی اودھ اخبار کے ساتھ شائع ہونے والے فسانہ آزاد کو اشاعت اول اور رسائل کی شکل میں شائع ہونے والے فسانہ آزاد کو اشاعت دوم تسلیم کیا گیا۔ رسالہ نمبر ۱۲ ماہ جون سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اس رسالہ میں شائع ہونے والا متن پہلی مرتبہ اودھ اخبار کے ساتھ ماہ اپریل ۱۸۷۹ء میں شائع ہوا تھا۔ ان رسائل میں اصل متن بالکل اسی طرح شائع کیا گیا ہے جس طرح وہ اودھ اخبار کے ساتھ بطور ضمیمہ شائع ہوا کرتا تھا۔ ہر چوتھے صفحے پر قسط ختم ہو گئی ہے اور آخر میں باقی آئندہ لکھ کر نئے صفحہ سے نئی قسط شروع کی گئی ہے۔ قسط کے شروع میں کوئی عنوان بھی نہیں ہے۔ خریداروں کے خطوط بھی ہر قسط کے آخر میں شائع کئے گئے ہیں۔ فسانہ آزاد جلد سوم تیسری مرتبہ بھی رسائل کی صورت میں از مارچ ۱۸۸۲ء تا دسمبر ۱۸۸۲ء شائع کی گئی تھی اور اس کی قیمت فی جزء ۳ پیسے قرار پائی تھی۔ اس کی تصدیق فہرست کتب منشی نول کشور ۳۰ راپریل ۱۸۹۱ء سے ہوتی ہے جو رفاہ عام کلب لکھنؤ کی لائبریری میں موجود ہے۔

"ماہواری فروخت کا اعلان۔ بابت جولائی ۱۸۸۰ء تا دسمبر ۱۸۸۱ء (جلد اول و دوم کے بارے میں ہے)۔ فسانہ آزاد جلد ثالث بابت ماہ مارچ ۱۸۸۲ء تا دسمبر ۱۸۸۲ء قیمت فی جزء ۳ پیسے" (فہرست کتب منشی نول کشور۔ ص ۴۴۔۔ ۳۰ راپریل ۱۸۹۱ء)۔

مروجہ فسانہ آزاد جلد سوم کے آخر میں چوں کہ کوئی قطعہ تاریخ درج نہیں ہے اس لئے یقین کے ساتھ کچھ نہیں کہا جا سکتا کہ اس کا باقاعدہ ایڈیشن کب

شائع کیا گیا تھا۔

فسانہ آزاد جلد چہارم کے رسائل لائبریری میں نہیں ملتے البتہ ایک اشتہار میں جلد سوم و چہارم کا سائز ۱۱×۱۸ دیا گیا ہے جس سے یہ اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ یہ جلد بھی رسائل کی شکل میں شائع کی گئی ہوگی۔ البتہ فسانہ آزاد جلد چہارم بطریق کتاب یا بشکل رسائل شائع کئے جانے کے بارے میں کوئی نتیجہ سرشار کے اس مقدمہ سے برآمد کیا جا سکتا ہے جو جلد چہارم کے مروجہ ایڈیشنوں میں موجود ہے۔

"کچھ کم تین سال سے فسانہ آزاد نذر ناظرین فرخ نہاد کیا جاتا ہے۔ اس فسانہ کی تین جلدیں عنایت ایزدی اور مالک مطبع کی نیک نیتی سے طبع ہو کر تیار ہو گئیں اور اب جلد رابع کی نوبت آئی۔"

مذکورہ اقتباس میں کچھ کم تین سال سے یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ یہ مقدمہ ۱۸۸۲ء میں اس وقت لکھا گیا ہوگا جب کہ جلد چہارم کی اشاعت ثانی کا اہتمام کیا جا رہا ہوگا۔ لیکن مروجہ باقاعدہ ایڈیشن کب شائع ہوا۔ اس کا اندازہ مندرجہ ذیل قطعات کی تفصیل مادہ تاریخ، آخری مصرع سے لگایا جا سکتا ہے۔

۱۔ "تاریخات طبع سابق۔ از نتیجہ فکر مورخ کامل سخنور عدیم المثال منشی بھگوان دیال صاحب عاقل لکھنوی ؎

(۱) زیبا قصہ بشاشت افزا خوب۔ (۲) یہ ہے داستان مسرت گزیں

۱۳۳۳ھ

۱۹۱۵ء

۲۔ از سخنور یادگار زماں ہمپایۂ سحبان جناب مولانا محمد حامد علی خاں صاحب حامد شاہ آبادی محافظ صیغۂ تصحیح مطبع ؎ یہ سنا۔ خوب چھپا خوب چھپا ہے واللہ

۱۳۳۳ھ

۳۔ از کلک گہر سلک نقاد سخن ور منشی بالک رام صاحب گہر خوش نویس منصرم صیغۂ طبع ؎ لکھو بے ساختہ۔ مرغوب گیتی ہے یہ افسانہ"

۱۹۱۵ء

آخر قطعہ کے ہندسوں میں کتابت کی بھی ایک غلطی موجود ہے۔ ۱۹۱۵ء کے بجائے ۹۱۱۵ء درج ہے۔

فسانہ آزاد کی ابتدائی اشاعتوں کے بارے میں معلوم کرنا چاہیں تو اس کی تفصیل کچھ اس طرح ہوگی۔

باراول میں فسانہ آزاد از آغاز تا انجام اودھ اخبار کے ساتھ بطور ضمیمہ دو سفید ورق پر تقریباً ایک سال کی مدت میں از ابتدائے دسمبر ۱۸۷۸ء تا دسمبر ۱۸۷۹ء شائع ہوا یعنی تقریباً باون قسطوں میں ہر سنیچر کو شائع کیا گیا ہے۔

باردوم میں جلد اول بطریق کتاب ۱۸۸۰ء میں طبع ہوئی۔ اور تیسرا ایڈیشن ۱۸۹۱ء سے قبل اور چوتھا ایڈیشن ۱۸۹۳ء اور پانچواں ایڈیشن ۱۸۹۸ء میں شائع ہوا۔ اور جلد دوم ماہانہ رسائل کی صورت میں از جولائی ۱۸۸۰ء تا دسمبر ۱۸۸۰ء اور تیسرا ایڈیشن اکتوبر ۱۸۹۰ء میں، چوتھا ایڈیشن (غالباً مروجہ شکل میں) ۱۹۰۷ء اور پانچواں ایڈیشن (بحوالہ متن) دسمبر ۱۹۲۶ء (اور بحوالہ سرورق) ۱۹۲۰ء میں بہ سرپرستی بشن نرائن اور باہتمام بابو کیسری داس سیٹھ شائع ہوا ہے۔

جلد سوم باردوم میں بشکل رسائل از جنوری ۱۸۸۱ء تا دسمبر ۱۸۸۱ء اور بار سوم میں بھی بصورت رسائل از مارچ ۱۸۸۲ء تا دسمبر ۱۸۸۲ء شائع ہوئی۔

جلد چہارم باردوم میں (۱۸x۱۱) غالباً ۱۸۸۲ء میں اور چوتھا ایڈیشن جنوری ۱۸۹۹ء میں مطبع نول کشور سے اور مروجہ شکل میں ۱۹۱۵ء میں طبع ہوئی ہے۔

مطبع منشی نول کشور کی ایک فہرست کتب مطبوعہ ۱۸۹۱ء سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اس وقت جلد اول و دوم تو بطریق کتاب چھپ چکی تھی البتہ جلد سوم و چہارم اس وقت تک رسائل کی شکل میں شائع ہوتی تھیں۔ کتابی شکل میں فسانہ آزاد کا سائز ۹x۱۱ اور رسائل کا سائز ۱۸x۱۱ رہا ہے جس کی تفصیل درج ذیل ہے۔

"فسانہ آزاد جلد اول و دوم ۹x۱۱ اور فسانہ آزاد جلد سوم و چہارم ۱۸x۱۱"
(فہرست کتب منشی نول کشور لکھنؤ۔ ص ۵۸ مطبوعہ ۳۰ اپریل ۱۸۹۱ء)۔

فسانۂ آزاد کے مروجہ ایڈیشنوں میں جلد دوم وسوم کے سرورق پر یہ عبارت "اب بعد نظرِ ثانی وصحت تمام وکمال" اور جلد دوم کے آخر میں "بعد تصحیح تمام شائع ہوئی" نظر آتی ہے۔ اس نظرِ ثانی، صحت تمام وکمال اور تصحیح کا کام کس نے انجام دیا ہوگا جب کہ سنہ ۱۸۹۰ء کے بعد سرشار کا مطبع نول کشور سے تعلق باقی نہیں رہا تھا۔ سنہ ۱۹۰۲ء میں وہ انتقال پا چکے تھے جس سے یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ دوسری جلدوں کے مقابلہ میں جلد دوم وسوم میں نظرِ ثانی اور تصحیح کی ضرورت محسوس کی گئی ہوگی اور یہ کام باقاعدہ ایڈیشنوں کی اشاعت کے وقت سنہ ۱۹۰۷ء (بلحاظ جلد دوم) سرشار کے بجائے کسی اور شخص کے ذریعہ انجام پایا ہوگا۔ اور غالباً اسی وقت ابواب کی تقسیم اور عنوانات کی تحریر کا کام بھی مکمل ہوا ہوگا۔ فسانہ آزاد جلد دوم اور سوم کی ابتدائی اشاعتوں کے متن اور بعد کی اشاعتوں کے متن میں کیا فرق ہے اس کا سراغ تقابلی مطالعہ کے ذریعہ ہی لگایا جا سکتا ہے۔

یہاں فسانہ آزاد کے سائز وغیرہ کے بارے میں اس امر کی نشاندہی بے محل نہ ہوگی کہ فسانہ آزاد بشکل رسائل کا سائز ۱۸×۱۱ مروجہ ایڈیشن کا سائز ۱۱×۹ اور مسطر ۲۵ سطری ہے۔ اس کی چند جلدیں بانگ درا سائز (۸×۶ ½) ہارڈنگ (اب ہردیال) لائبریری دہلی میں موجود ہیں لیکن ناقص الطرفین ہونے کے باعث سنہ اشاعت، ناشر اور مطبع کے بارے میں کچھ کہنا دشوار ہے۔

جیسا کہ مذکورہ تفصیل سے ظاہر ہے کہ فسانہ آزاد کی طباعت و فروخت اس طرح نہیں ہوئی کہ اس کی جلد اول تا چہارم ایک ساتھ شائع کی گئی ہوں اور ان کا مکمل سیٹ بنا کر فروخت کیا گیا ہو بلکہ اس کی مختلف جلدیں مختلف اوقات میں حسب سہولت مطبع اور حسب ضرورت خریدار طبع اور فروخت ہوتی رہی ہیں۔ اس کا کوئی مکمل ایڈیشن ایک ہی سال میں شائع نہیں ہوا۔ اس کی طباعت میں کم از کم دو سال لگے ہیں۔

مطبع نول کشور لکھنؤ سے اس کے نو ایڈیشن شائع ہوئے ہیں۔ آخری

ایڈیشن کی جلد اول کا متن نومبر ۱۹۴۸ء اور سرورق ۱۹۴۹ء کا طبع شدہ ہے اس کے اکثر ایڈیشنوں میں بے قاعدگی بھی نظر آتی ہے کہ سرورق اور اصل متن کی طباعت میں کئی کئی سال کا فرق رہا ہے۔ اصل متن اور سرورق کے ایڈیشن نمبر میں بھی اکثر اختلاف پایا جاتا ہے۔ مثلاً فسانہ آزاد جلد چہارم کے سرورق پر ۱۹۲۶ء بار ہشتم درج ہے تو اصل متن پر مئی ۱۹۲۶ء بار ششم درج ہے۔ یہاں ایڈیشن نمبر کا سہو ہو سکتا ہے۔ لیکن اس کو کیا کہئے، فسانہ آزاد جلد سوم کے سرورق پر ماہ نومبر ۱۹۱۶ء بار چہارم اور اصل متن میں ماہ اکتوبر ۱۹۳۵ء ساتواں ایڈیشن درج ہے۔ اب ذرا مختلف حصوں کے ایڈیشنوں کا بُعد بھی ملاحظہ فرمائیے۔ جلد اول بار پنجم دسمبر ۱۸۹۸ء کی طبع شدہ ہے اور جلد دوم بار پنجم میں سرورق دسمبر ۱۹۲۹ء اور اصل متن اکتوبر ۱۹۳۰ء کا ہے۔ یعنی جلد اول بار پنجم اور جلد دوم بار پنجم میں تقریباً ۳۱ سال کا فرق ہے۔

ایڈیشنوں کے مذکورہ تفاوت کی طرح اس کے مالک مطبع اور مہتمم بھی بدلتے رہے ہیں۔ مثال کے طور پر فسانہ آزاد جلد دوم بار چہارم۔ بلحاظ سرورق نومبر ۱۹۱۶ء مالک مطبع منشی نول کشور بیلکھنڈ باشی اور سپرنٹنڈنٹ منوہر لال بھارگو اور بلحاظ متن ماہ ستمبر ۱۹۱۶ء مالک مطبع منشی پراگ نرائن مطبع نول کشور اور فسانہ آزاد جلد دوم (سرورق) بار پنجم ماہ اکتوبر ۱۹۳۰ء مالک نول کشور بیلکھنڈ باشی، سپرنٹنڈنٹ کیسری داس سیٹھ۔ اور اصل متن پر ماہ دسمبر ۱۹۲۹ء مالک بشن نرائن درج ہے۔

منشی نولکشور کے انتقال کے بعد ان کا ترکہ بھی دو حصوں میں تقسیم ہو گیا تھا۔ ایک مطبع کا نام تو حسب سابق منشی نول کشور ہی رہا اور دوسرا مطبع منشی تیج کمار کے نام سے وقوع میں آیا لیکن حقوق کتب دونوں کو حاصل رہے۔ پہلے مطبع کے مالک منشی بشن نرائن اور سپرنٹنڈنٹ کیسری داس اور دوسرے مطبع کے مالک منشی تیج کمار، سپرنٹنڈنٹ مطبع بالترتیب بابو پنا لال بھارگو اور بی۔ بی کپور تھے۔

اس دوسرے مطبع سے بھی فسانہ آزاد کے سات ایڈیشن شائع ہوئے۔ ان کے یہاں پہلا ایڈیشن کب شائع ہوا۔ کیا انھوں نے بھی سابق ایڈیشن کے تسلسل کو برقرار رکھا۔ اس سلسلہ میں اگرچہ یقین کے ساتھ کچھ نہیں کہا جا سکتا لیکن آخرالذکر امر زیادہ قرین قیاس ہے بلکہ یہ کہنا زیادہ درست ہو گا کہ وہ ورثہ میں حاصل شدہ یا طبع شدہ ذخیرہ کو ہی اپنے سرورق، اس کے سنہ اشاعت اور ایڈیشن نمبر کے حساب سے فروخت کرتے رہے ہیں۔ اس طرح کے سرورق والے فسانہ آزاد کے کسی بھی متن پر مطبع تیج کمار درج نہیں ہے اس لئے اس مطبع سے فروخت ہونے والے فسانہ آزاد کے کسی ایڈیشن کو ایڈیشن تسلیم کرنا جائز نہیں ہو گا۔ البتہ یہاں اس امر کی وضاحت زیادہ ضروری معلوم ہوتی ہے کہ فسانہ آزاد جلد اول سرورق بارنہم جنوری ۱۹۴۹ء مالک مطبع راجہ رام کمار و منشی تیج کمار کا اصل متن ماہ نومبر ۱۹۴۸ء مطبوعہ مطبع نول کشور اور جلد دوم سرورق بارہفتم فروری ۱۹۵۲ء اور اصل متن مطبوعہ دسمبر ۱۹۲۹ء بہ سرپرستی منشی بشن نرائن مالک مطبع نول کشور درج ہے۔ ایسی صورت میں فسانہ آزاد کے ایڈیشنوں کا شمار خود بخود مشکوک ہو جاتا ہے۔

فسانہ آزاد کا ایک ایڈیشن پاکٹ سائز میں راجہ رام کمار پریس نے ۱۹۶۱ء میں شائع کرنا شروع کیا تھا لیکن اس کی صرف ایک سیر ہی نکل کر رہ گئی۔ فسانہ آزاد کا ایک ایڈیشن ۱۸۸۲ء میں مطبع ریاض الاخبار گورکھپور سے بھی شائع ہوا تھا۔ اس کی تین جلدیں اول تا سوم بحوالہ ذخیرہ کتب سبحان اللہ اور ینٹل لائبریری مولانا آزاد لائبریری علی گڑھ میں موجود ہیں۔ فسانہ آزاد کی تلخیص ۲۸۸ صفحات پر مشتمل روح فسانہ آزاد کے نام سے سید ابو تمیم نے کی تھی جسے مارچ ۱۹۵۴ء میں کتب خانہ انجمن ترقی اردو دہلی نے شائع کرایا تھا۔ اسی طرح کی ایک تلخیص پاکستان میں رئیس احمد جعفری نے کی تھی جس کے سرورق کی عبارت درج ذیل ہے۔

"پنڈت رتن ناتھ سرشار کا کلاسیکی شاہکار۔ فسانہ آزاد۔ ملخص حصہ اول و دوم (مکمل) ایڈیٹر رئیس احمد جعفری، شیخ غلام علی اینڈ سنز پبلشرز لاہور۔ پشاور۔

حیدرآباد، کراچی۔ بار دوم ۱۹۶۱ء" اس کا سائز ۷×۹ اور صفحات ۵۸۸ ہیں۔ معیاری ادب سلسلہ کے تحت فسانۂ آزاد ملخّص (صفحات ۵۰۸) مکتبہ جامعہ لمیٹڈ نے بھی جولائی ۱۹۷۱ء میں شائع کیا تھا۔ اس کی تلخیص کا کام ڈاکٹر قمر رئیس نے انجام دیا تھا۔

ناگری رسم الخط میں بھی اس کی تلخیص جو تقریباً پانچ سو صفحات پر مشتمل ہے، سرسوتی پریس بنارس نے ۱۹۴۷ء میں شائع کی تھی۔

رنگے سیار کو اکثر سرشار کی الگ تصنیف شمار کیا جاتا ہے حالانکہ یہ علیحدہ کوئی تصنیف نہیں ہے بلکہ مالک مطبع نولکشور نے اشتہاری ضرورت کے پیش نظر فسانۂ آزاد جلد اول سے پانچواں قصہ صفحہ ۱۸ تا ۲۱ اخذ کر کے اسے کتابچہ کی صورت میں شائع کیا تھا جس کا سن طباعت غالباً ۱۹۰۳ء ہے۔ اسی طرح ڈاکٹر احسن فاروقی نے خوجی سے متعلق دلچسپ واقعات فسانۂ آزاد سے اخذ کر کے بعنوان "خوجی" بصورت کتاب ۱۹۵۴ء میں راجہ رام کمار پریس لکھنؤ سے شائع کرایا تھا۔

فسانۂ آزاد کے یہ ایڈیشن کتنی تعداد میں شائع ہوا کرتے تھے اس کا کوئی ریکارڈ فراہم نہیں ہو سکا۔ فسانۂ آزاد کے کل صفحات کی تفصیل اس طرح ہے۔ صفحات جلد اول ۶۷۲، جلد دوم ۲۴۴، جلد سوم ۱۱۴۸، جلد چہارم ۱۰۷۲۔ کل صفحات ۳۶۳۲ ہیں۔ ماہانہ رسائل میں بھی اس تقسیم کو برقرار رکھا گیا ہے۔ صفحات کی مذکورہ تعداد سے یہ نتیجہ بھی اخذ کیا جا سکتا ہے کہ ترمیم و اضافہ سے قطع نظر اس کی باون قسطوں (فی قسط دو ورق سائز اخبار) میں مروجہ فسانۂ آزاد کے تقریباً ۶۴ صفحات کا مواد ایک قسط کے حساب سے شائع ہوا کرتا ہو گا۔

فسانۂ آزاد کی مذکورہ جلدوں کی تقسیم میں قصہ کے منازل کو سامنے رکھا گیا ہے۔ جلد اول میں میاں آزاد کی ہرزہ گشتی، خوجی سے ملاقات، حسن آرا سے معاشقہ، سپہر آرا اور ہمایوں فر سے ملاقات، حسن آرا کا آزاد کو جنگ ترکی و روس میں شرکت اور اہل اسلام کی مدد کے لئے آمادہ کرنا اور آزاد اور خوجی کا ترکی کے لئے روانہ ہونا۔ جلد دوم میں

آزاد کے لکھنؤ سے بمبئی اور بمبئی سے ترکی تک سفر کے حالات اور شمولیت جنگ کے واقعات۔ جلد سوم میں جنگ ترکی و روس کی تفصیلات، آزاد کی معرکہ آرائیاں، خوجی کے کارنامے، آزاد اور حسن آرا کی بے چینی، ہمایوں فر کا مفروضہ قتل اور اس کے بھائی کا واپس آنا، میاں آزاد کا قید ہونا، رہائی پانا، اور ہندوستان کی طرف مراجعت، جلد چہارم میں آزاد کا فتح یاب ہو کر ہندوستان پہنچنا، حسن آرا سے شادی، اصلاحی کوششیں اور اولاد کی پیدائش تک حالات درج ہیں۔ اگر ضمنی قصوں کو نظر انداز کر دیا جائے تو یہ تقسیم کسی حد تک منطقی معلوم ہوتی ہے۔ اس میں ابتدا ارتقا، عروج اور اختتام کا احساس پایا جاتا ہے۔

یہاں اگر قیمت کا بھی ذکر کر دیا جائے تو فسانہ آزاد کی تصنیف و تالیف، اشاعت اور فروخت کی یہ کہانی کسی حد تک مکمل ہو جائے گی۔ جیسا کہ اوپر ذکر کیا جا چکا ہے کہ فسانہ آزاد جلد اول کی قیمت اگست ۱۸۸۰ء میں قسم اول کا غذ ولایتی چار روپیہ اور قسم دوم سفید رسمی تین روپیہ تھی۔ رسائل کی قیمت مقامی خریداروں کے لئے ۸ آنے فی رسالہ۔ بیرونی خریداروں کے لئے ۱۰ آنے فی رسالہ تھی۔ ۱۸۹۱ء میں جلد دوم و سوم تین پیسہ فی جز کے حساب سے فروخت ہوتی تھی۔ جلد پر عموماً کوئی قیمت تحریر نہیں ہوتی تھی بلکہ فہرست و اشتہار کے مطابق وصول کی جاتی تھی۔ مختلف اوقات میں اس کی مختلف قیمتیں رہی ہیں۔ فہرست کتب راجہ رام کمار بکڈپو وارث نول کشور بک ڈپو ۱۹۶۵ء کے مطابق جلد اول کی قیمت پندرہ روپئے، دوم دس روپئے، سوم و چہارم بیس بیس روپئے تھی اور منشی تیج کمار بک ڈپو کی حالیہ فہرست کے مطابق اس کی قیمت جلد اول آٹھ روپئے، دوم پانچ روپئے، سوم چھ روپئے اور چہارم زیر طبع ہے۔ آج کل فسانہ آزاد کا مکمل سیٹ کمیاب ہے۔ مختلف ایڈیشنوں کے حصوں کو ملا کر سیٹ بنائے جاتے ہیں۔ مکمل سیٹ کی قیمت عموماً ۸۰ روپئے سے ۱۰۰ روپئے تک ہے۔ اول الذکر بکڈپو میں جلد دوم و سوم اور آخر الذکر میں جلد سوم آسانی سے مل جاتی ہے۔

نوٹ:۔ یہ مضمون نقوش لاہور جون ۱۹۶۷ء میں شائع ہوا تھا۔ اب نظر ثانی کے بعد اس کتاب میں شامل کیا گیا ہے۔

فسانۂ جدید و جام سرشار

فسانۂ جدید، سرشار کا دوسرا ناول ہے جو اگرچہ ضخامت کے اعتبار سے مختصر ناول نہیں کہا جا سکتا پھر بھی فسانۂ آزاد جیسے دیوزاد کے مقابلہ میں بالکل بونا معلوم ہوتا ہے۔ کہاں فسانۂ آزاد کے ۱۸×۱۱ سائز کے ۲۲۳۶ صفحات اور کہاں اسی سائز کے تقریباً ۱۴۵ صفحات۔ لیکن فنی نقطۂ نظر سے یہ فسانۂ آزاد کے مقابلے میں زیادہ جامع اور مکمل ناول ہے اور سرشار کے تقریباً تمام ناقدین نے اس کو سراہا ہے۔ فسانۂ آزاد ہی کی طرح ابتداء میں اس کا بھی کوئی باقاعدہ نام نہیں رکھا گیا تھا اس لئے فسانۂ آزاد اور جدید ناول میں امتیاز پیدا کرنے کے لئے اس کا نام فسانۂ جدید رکھا گیا۔ فسانۂ جدید کی تخلیق کے جہاں سماجی محرکات تھے وہاں سرشار کی مالی ضروریات کو بھی اس میں دخل تھا۔ چنانچہ مالک مطبع نول کشور نے جو سرشار کی صلاحیتوں سے اچھی طرح واقف تھے انھیں ایک نیا ناول لکھنے کی طرف متوجہ کیا اور سرشار اس کے لئے تیار بھی ہو گئے۔ یہ وہ زمانہ تھا جب سرشار اودھ اخبار کے ایڈیٹر نہیں رہے تھے اور ڈاکٹر اعزاز الحسن نقوی کے بیان کے مطابق یکم فروری ۱۸۸۰ء کو وہ اس ذمے داری سے سبکدوش ہو گئے تھے۔ اس کے بعد اودھ اخبار سے ان کا تعلق ایک مصنف کی حیثیت سے رہ گیا تھا اور فی کالم اجرت کے حساب سے وہ اس اخبار کے لئے مضامین لکھتے تھے جس کا سلسلہ ۱۸۹۰ء تک جاری رہا۔

فسانۂ جدید کی ابتدا کس طرح ہوئی، اس کے بارے میں سرشار نے جنوری

۱۸۸۰ء کے اودھ اخبار میں لکھا ہے کہ "ہمارا مقصد ہے کہ اس داستان آزاد کے علاوہ ایک ناول طرز نوی میں لکھیں۔"

مزید اس کے بارے میں شیو پرشاد منیجر اودھ اخبار کی زبان سے سنئے:۔

"چوں کہ فن ناول نویسی میں پنڈت صاحب کو ید طولیٰ حاصل ہے .... ناول نویسی کا کام جو ازبس نازک اور اعلیٰ درجے کی لیاقت و مذاق کا ہے ، پنڈت صاحب کے سپرد کیا گیا .... پنڈت صاحب کئی قسم کے ناول اور ٹریجڈی اور کمیڈی اور فکشن اور ڈرامہ وقتاً فوقتاً لکھیں گے .... اور ہفتے میں ایک بار سپلیمنٹ کے پرچہ اخبار کے ساتھ ان کی خدمت میں بھیجیں اور ۱۲ صفحے سے ۱۶ صفحے تک اس کا حجم ہفتہ وار قرار دیں ...... پنڈت جی نے وعدہ کر لیا ہے۔ اور یہ امر ان کی بیدار مغزی اور عالی دماغی اور روشنیٔ طبع کا بہترین ثبوت ہے .... جہاں تک ہم کو ان معاملات میں دخل ہے ہم کہہ سکتے ہیں کہ جس طرح قلم برداشتہ اور بلا خوض و فکر پنڈت صاحب نے فسانۂ آزاد لکھا اس طرح لکھنا کار دارد۔" (اشتہار فسانۂ جدید از شیو پرشاد منیجر اودھ اخبار ۶ ر ۱۸۸۰ء)۔

اس طرح فسانۂ جدید کی ابتداء ہوئی اور اس کا جو مقصد قرار پایا اسے بھی شیو پرشاد کی زبان سے سنئے:۔

"ماحصل اس کا یہ ہے کہ ناظرین کو عبرت ہو اور شائستگی ترقی پائے ، مذاق اور مزاح کے طرز پر جو لکھا خوب لکھا اور لطف یہ کہ ہر ایک بیان سے ایک ایسا نتیجہ معقول مستخرج ہوتا ہے کہ اگر اس کو دفتر پند سود مند کہیں تو می زیبد۔"

یہ عبارت مندرجہ بالا اقتباس کا آخری حصہ ہے۔ اس سے یہ بھی ظاہر ہوتا ہے کہ اس وقت تک فسانۂ جدید لکھا جا چکا تھا۔ اس کی تصدیق درج ذیل اقتباس سے ہو جاتی ہے جو مذکورہ اقتباس ہی کا آخری جز ہے۔ اس میں اس فسانہ کی زبان و طرز بیان کی تعریف کے علاوہ اس کے سماجی پس منظر کے بارے میں بھی ہلکا سا اشارہ ملتا ہے:۔

"طرز بیان کو دیکھئے نکتہ رانی شیریں بیانی محاورات رنگیں فقرات دل نشیں ان سب پر طرہ اور پھر اس سے بڑھ کر لطف یہ کہ کوئی بیان خلاف واقعات نہیں .... اس

ناول کا ایک لطف مزید یہ بھی ہے کہ ہندوستانی اور یورپین دونوں کو ازبس دلچسپ و دل کش معلوم ہو۔"

اب قیمت اور تاریخ اجراء کے بارے میں ملاحظہ فرمائیے :-

"آئندہ ہفتہ کے اخبار کے ہمراہ جدید ناول کے ۱۲ سے ۱۶ صفحے تک طبع (ہوا کریں گے) ناظرین جوہر شناس بالفصل پانچ مہینے کے لئے آٹھ آنہ ماہواری کا خرچ گوارا فرمائیں......... یکم اگست سے دسمبر ۱۸۸۰ء تک کے لئے بحساب آٹھ آنہ ماہواری لیا جاوے گا.... ......لیکن ماہ جولائی ۱۸۸۰ء میں مفت بلاقیمت ناظرین کو نذر دیا جائے گا....... ہفتہ آئندہ سے ۱۲ صفحے سے ۱۶ صفحے تک ناول جدید چھپے گا....... جو اس ناول کو ملاحظہ فرمانا چاہتے ہیں وہ ازراہ نوازش ۲ر اگست سے دسمبر ۱۸۸۰ء تک کے لئے اڑھائی روپیہ (عہ) پیشگی مطبع میں لطف فرمائیں۔ اور جو صاحب اودھ اخبار کے خریدار نہ ہوں اور ناول جدید کے مشتری ہونا چاہیں وہ مہربانی کرکے دس آنے ماہواری کے حساب سے تین روپیہ دو آنے (۳/۲) یکمشت بابت پانچ مہینے کے پیشگی عنایت کریں۔ شہر کے احباب کے لئے صرف دو آنہ فی پرچہ ہے۔"

مذکورہ اقتباس میں جستہ جستہ عبارت اس اشتہار سے نقل کی گئی ہے جو فسانہ جدید کی اشاعت سے قبل شیو پرشاد منیجر اودھ اخبار کی طرف سے ۶ر....... (مہینہ کا نام نہیں ہے) ۱۸۸۰ء کو دیا گیا تھا اور غالباً اودھ اخبار میں چھپا تھا اور پھر یہ اشتہار فسانہ آزاد جلد سوم طبع ثانی رسالہ نمبر۱۰ بابت ماہ اپریل ۱۸۸۱ء میں بھی شائع ہوا تھا۔

اس میں تاریخ اور سنہ تحریر ہے لیکن مہینے کا نام حذف کر دیا گیا ہے۔ البتہ اس کی عبارت یہ بتاتی ہے کہ یہ اشتہار ۶ر جولائی ۱۸۸۰ء کا ہے کیونکہ اس میں "آئندہ ہفتہ کے اخبار کے ہمراہ جدید ناول کے ۱۲ سے ۱۶ صفحے تک طبع" ہونے کے بارے میں تحریر ہے اور فسانہ جدید ۱۹ر جولائی ۱۸۸۰ء سے اودھ اخبار کے ہفتہ وار ایڈیشن

کے ہمراہ قسط وار شائع ہونے لگا تھا، جس کی آخری قسط ۲۷ دسمبر ۱۸۸۰ء کو شائع ہوئی ہوگی۔

فسانۂ جدید کا جو ایڈیشن منشی نول کشور کی فرمائش پر نظر ثانی، تصحیح و ترمیم کے بعد جام سرشار کے نام سے باتصویر شائع ہوا تھا۔ اس میں شراب نوشی کی مذمت فسانۂ جدید کے مقابلے میں زیادہ واضح اور پر اثر انداز میں کی گئی ہے۔ اس لئے اس کا نام جام سرشار رکھا گیا۔ یہاں سرشار ذومعنی ہے۔ سرشار رتن ناتھ کا تخلص بھی ہے اور جام کی رعایت بھی ملحوظ رکھی گئی ہے۔ فسانۂ جدید کی تصحیح اور نظر ثانی کا کام سرشار نے خود انجام دیا البتہ اس میں پنڈت مادھو پرشاد کے مشورے بھی شامل رہے۔ یہ کام ۱۸۸۷ء میں انجام پا چکا تھا اور وہ فسانۂ جدید سے جام سرشار کے قالب میں ڈھل چکا تھا جیسا کہ قطعات تاریخ سے معلوم ہوتا ہے۔ جام سرشار کے آخر میں منشی مراد علی، منشی بھوان سہائے فرحت رئیس سلون، منشی جوگل کشور شاد سکنڈ ماسٹر مدرسہ سلون اور منشی غلام حیدر صاحب کے قطعہائے تاریخ درج ہیں۔ یہاں طوالت کے پیش نظر چند قطعوں کے صرف وہ مصرعے نقل کئے جاتے ہیں جن سے تاریخ نکلتی ہے۔

زہے جام سرشار عشق ابد (منشی مراد علی)
۱۳۰۴ھ

خوشا جام جمشید فصاحت (منشی مراد علی)
۱۸۸۷ء

ایں کلام لود کلام شیریں (منشی بھوان سہائے فرحت رئیس سلون)
۱۳۰۴ھ

جام سرشار نو کتاب چھپی (منشی جوگل کشور شاد)
۱۳۰۴ھ

مذکورہ بالا مصرعہ ہائے تاریخ سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ جام سرشار پنڈت رتن ناتھ سرشار کی نئی تصنیف ہے اور اس کو فسانۂ جدید کا کوئی نیا ایڈیشن نہیں کہنا چاہئے۔ چنانچہ پنڈت مادھو پرشاد ڈپٹی کلکٹر و اکسٹرا اسسٹنٹ ملک مغربی و شمالی اودھ نے بھی اپنی تقریظ

میں لکھا ہے کہ:-

"جامِ سرشار پہلی مرتبہ فسانۂ جدید کے نام سے فسانۂ آزاد کے ساتھ اودھ اخبار ہفتہ وار میں چھ ماہ تک شائع ہوتا رہا تھا اور اسی نام سے پہلی مرتبہ کتابی صورت میں شائع ہوا...... بعد میں نول کشور کی فرمائش پر رتن ناتھ نے اس میں تصحیح و ترمیم کر کے از سرِ نو لکھا اور جامِ سرشار کے نام سے شائع ہوا"

فسانۂ آزاد کے دورِ ثانی میں فسانۂ جدید بھی اس کے ساتھ اودھ اخبار کے ہفتہ وار ایڈیشن کے ساتھ شائع ہوتا تھا۔ پنڈت مادھو پرشاد کے قول کے مطابق سرشار نے بعد میں منشی نول کشور کی فرمائش پر فسانۂ جدید میں "تصحیح و ترمیم کر کے از سرِ نو لکھا" تھا۔ ایسی صورت میں جامِ سرشار کو سرشار کی الگ تصنیف ہی تسلیم کرنا چاہئے۔ اس کے علاوہ فسانۂ جدید اور جامِ سرشار کے پلاٹ، کرداروں کے اعمال و حرکات اور واقعات میں جو اختلاف پایا جاتا ہے نیز سرشار کے زمانہ میں ہی کامنی کے سرورق پر فسانۂ جدید اور جامِ سرشار کو سرشار کی الگ الگ تصنیف بتانا بھی اس کا ثبوت ہے کہ یہ دونوں ایک نہیں بلکہ الگ الگ تصنیف ہیں۔ جس کی مزید وضاحت مضمون کے آخر میں کی جا رہی ہے۔

دوسری مرتبہ فسانۂ جدید ماہانہ رسائل کی صورت میں چھ رسالوں میں شائع ہوا۔ یہ رسالے ۱۸۸۰ء میں ہی طبع ہو گئے تھے۔ ان رسائل میں سے پانچ رسالے مدرسۃ الواعظین لکھنؤ کی لائبریری میں موجود ہیں۔ جولائی ۱۸۸۰ء کا ایک رسالہ خدا بخش لائبریری پٹنہ میں بھی موجود ہے، جس کے سرورق پر یہ عبارت تحریر ہے:-

"فسانۂ جدید مصنفہ پنڈت رتن ناتھ صاحب لکھنوی جو اودھ اخبار کے ساتھ ۱۹ر جولائی ۱۸۸۰ء سے لغایت ۱۸۸۰ء شائع ہوا اور اب خریداران جدید کے لئے از سرِ نو مرتب ہو کر طبع کیا گیا۔
مطبع منشی نول کشور مقام لکھنؤ ۱۸۸۰ء"

یہ رسائل چار چار قسطوں پر مشتمل ہیں۔ بعض قسطیں سولہ صفحوں سے زیادہ کی ہیں۔

ان کی تفصیل ذیل میں درج ہے:۔

فسانۂ جدید نمبر ا۔ ماہ جولائی ۱۸۸۰ء کل صفحات ۷۲۔ از صفحہ ا تا ۷۲۔ ماہ جولائی کے رسالہ میں قصہ مسلسل ہے۔

فسانۂ جدید نمبر ۲۔ ماہ اگست ۱۸۸۰ء دستیاب نہیں ہو سکا اس لئے اس کے بارے میں کچھ نہیں کہا جا سکتا۔

فسانۂ جدید نمبر ۳۔ ماہ ستمبر ۱۸۸۰ء کل صفحات ۶۴۔ ہر قسط ۱۶۔۱۶ صفحے کی ہے۔

فسانۂ جدید نمبر ۴۔ ماہ اکتوبر ۱۸۸۰ء کل صفحات ۷۱۔ پہلی دوسری قسط ۱۶۔۱۶ صفحات پر، تیسری ۲۴ پر اور چوتھی ۱۵ صفحات پر مشتمل ہے۔

فسانۂ جدید نمبر ۵۔ ماہ نومبر ۱۸۸۰ء کل صفحات ۶۴۔ ہر قسط ۱۶۔۱۶ صفحے کی ہے۔

فسانۂ جدید نمبر ۶۔ ماہ دسمبر ۱۸۸۰ء کل صفحات ۸۰۔ پہلی اور تیسری قسط ۱۶۔۱۶ صفحے اور دوسری اور چوتھی قسط ۲۴۔۲۴ صفحات پر مشتمل ہے۔

غالباً اسی طرح اودھ اخبار کے ہفتہ وار ایڈیشن کے ساتھ یہ ناول قسطوں میں ۱۹ر جولائی سے ۲۷ر دسمبر ۱۸۸۰ء تک شائع ہوا ہوگا۔ طبع اول و دوم میں یہ ناول بغیر کسی عنوان و ابواب کی تقسیم کے شائع ہوتا رہا۔ ماہ نومبر ۱۸۸۰ء کے رسالے میں ایک خریدار کا مندرجہ ذیل خط شائع ہوا ہے جس میں عنوانات کی ضرورت کی طرف متوجہ کیا گیا ہے:۔

"پنڈت صاحب۔ تسلیم

بغیر عنوان کے مضمون اچھے نہیں معلوم ہوتے۔ خدا جانے آپ سرخیاں کیوں نہیں لکھتے۔ مہربانی کر کے اس کی طرف متوجہ ہوجیئے۔

آپ کا خادم

از کوہ آبو"

یہ خط فسانہ کی اشاعت اول کے دوران وصول ہوا ہوگا۔ فہرست کتب نول کشور کے مطابق یہ رسائل ۱۳ر اپریل ۱۸۹۱ء تک فروخت ہوتے رہے۔ اس کے معنی یہ ہوئے کہ یہ ناول فسانۂ آزاد سے کم پسند کیا گیا ہوگا۔ اور اس کی وجہ بھی

سمجھ میں آتی ہے۔ تصحیح و ترمیم سے قبل فسانۂ جدید اس قدر دل چسپ نہیں تھا جیسا کہ بعد تصحیح دل چسپ ہو گیا ہے۔

عام طور پر جام سرشار کا سنہ طباعت ۱۸۸۷ء بتایا جاتا ہے لیکن ایسا نہیں ہے کیوں کہ جام سرشار کا پہلا ایڈیشن ماہ جون ۱۸۸۸ء میں چھپا جیسا کہ خاتمۃ الطبع کی اس عبارت سے ظاہر ہوتا ہے:-

"خاتمۃ الطبع۔ پنڈت رتن ناتھ صاحب متخلص بہ سرشار سابق ایڈیٹر اودھ اخبار ماہ جون ۱۸۸۸ء مطبع اودھ اخبار منشی نول کشور واقع لکھنؤ میں زیور طبع سے مزین ہوا۔"

نہیں جام سرشار میں کچھ خمار (از منشی گوبند پرشاد فضا)
۱۸۸۸ء

سرورق مزین ہے۔ چاروں طرف حاشیے پر خوب صورت بیل ہے جو اگست ۱۸۸۸ء کا چھپا ہوا ہے۔ سرورق پر بھی ایک عبارت درج ہے جو ذیل میں نقل کی جاتی ہے:-

"یہ ہے رتن ناتھ کا فسانہ کہ خوش بیاں کا میکدہ ہے
کہ جس سے ہر دم مشام جاں میں پہنچتی ہے بوئے خوش سراسر

جام سرشار

دُرریزی خامۂ گہر بار

پنڈت رتن ناتھ صاحب در لکھنوی متخلص بہ سرشار مصنف فسانۂ آزاد و شمس الضحیٰ و سیر کہسار و ترجمہ اعمالنامہ روسیہ وغیرہ۔ حسب الایمائے منشی نول کشور صاحب سی۔ ای۔ تہذیب و ترتیب سے آراستہ ہو کر بہ تحفظ حق تصنیف بحق مطبع منشی نول کشور، مطبع نامی نول کشور واقع لکھنؤ میں رونق بخش بزم سخن ہوا۔ بماہ اگست ۱۸۸۸ء"

اشارہ تاریخ عیسوی کا کیا یہ ہاتف نے مجھ سے یہ ارشد
"دکھ، ہے معانی سے جام سرشار دیکھ لبریز آنکھ بھر کر"

۱۸۸۷ء (۱۸۸۸ء)

سرورق پر دوسرا مصرع بغیر "کہ" کے چھپا ہوا ہے۔ جس سے ۱۸۵۳ء برآمد ہوتا ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ "کہ" چھپنے سے رہ گیا ہے۔ "کہ" کے اضافہ کے بعد ۱۸۸۸ء برآمد ہوتے ہیں اور یہی صحیح بھی معلوم ہوتا ہے کیوں کہ سرورق ۱۸۸۸ء کا ہی چھپا ہوا ہے نہ کہ ۱۸۸۷ء کا۔ جام سرشار کا متن ماہ جون ۱۸۸۸ء میں طبع ہوا اور سرورق اگست ۱۸۸۸ء میں چھپا۔

سرورق کی اس عبارت سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ سیر کہسار جون ۱۸۸۸ء تک تصنیف کیا جا چکا تھا۔ جامِ سرشار کا یہ ایڈیشن جو عام لائبریریوں میں نہیں ملتا، خدا بخش اورینٹل پبلک لائبریری پٹنہ میں موجود ہے۔ یہ ایڈیشن نہایت اہتمام کے ساتھ شائع کیا گیا تھا۔ کُل صفحات ۴۹۰ ہیں۔ ہر صفحے پر چوطرفہ خوب صورت بیل ہے۔ اس کا سائز ۸×۶½ ہے۔ مسطر ۲۳ سطری اور کاغذ بادامی ہے۔ اس میں پورے قصے کو سترہ ابواب میں تقسیم کیا گیا ہے۔ ہر باب دور کے نام سے موسوم ہے۔ باب کے شروع میں ایک تصویر ہے جو باب کی مناسبت سے دی گئی ہے۔ ان تصویروں کی تفصیل درج ذیل ہے:-

تصویر نمبر ۱۔ صفحہ ۵۔ امین آباد کی پریزاد بہو دنیں۔

تصویر نمبر ۲۔ صفحہ ۱۵۔ نواب والا تبار اور سیٹھ گوجر مل ساہوکار۔

تصویر نمبر ۳۔ صفحہ ۲۰۔ سواری باد بہاری۔

تصویر نمبر ۴۔ صفحہ ۳۲۔ نزول اجلال بتان جادو جمال۔

تصویر نمبر ۵۔ صفحہ ۷۴۔ گھوڑیوں کی تیز رفتاری اور میاں گھسیٹے کی گرفتاری۔

تصویر نمبر ۶۔ صفحہ ۸۰۔ بزم شراب۔

تصویر نمبر ۷۔ صفحہ ۱۲۳۔ بہو دنوں کی پریشانی اور حضرات پولیس کی کارستانی۔

تصویر نمبر ۸۔ صفحہ ــــ بیگم صاحب کا روٹھنا اور نواب صاحب کا منانا۔

تصویر نمبر ۹۔ صفحہ ــــ صحبت رندان ہمدم و ہمساز اور خاتون بلقیس مرتبت پُر افشا راز۔

تصویر نمبر ۱۰۔ صفحہ ۱۹۰۔ نواب صاحب کُھل کھیلے۔

تصویر نمبر ۱۱۔ صفحہ ۲۰۶۔ دھوم دھام کی تیاری اور تزک و احتشام کی مہمان داری۔

تصویر نمبر ۱۲۔ صفحہ ۲۳۸۔ سناٹا۔
تصویر نمبر ۱۳۔ صفحہ ۔۔ بیگو کا ٹانگھن۔
تصویر نمبر ۱۴۔ صفحہ ۲۹۷۔ بچھڑوں کی ملاقات اور دن عید رات شب برات۔
تصویر نمبر ۱۵۔ صفحہ ۔۔ نواب حور لقا محل۔
تصویر نمبر ۱۶۔ صفحہ ۳۵۵۔ سحر حرام و حلال اور نصرت الدولہ کا پتلا حال۔
تصویر نمبر ۱۷۔ صفحہ ۴۶۷۔ کسی کا انجام بخیر نہ ہوا۔

جام سرشار مصنفہ سرشار کا دوسرا ایڈیشن کب چھپا یہ تو معلوم نہیں ہو سکا البتہ مارچ ۱۹۱۴ء میں اس کا جو ایڈیشن مطبع نول کشور لکھنؤ سے چھپا ہے اس پر تیسرا ایڈیشن تحریر ہے۔ اس کی دو جلدیں ہارڈنگ لائبریری دہلی میں موجود ہیں۔ اس کا ایک ایڈیشن مع تقریظ نوشتہ مادھو پرشاد حال ہی میں پاکستان سے شائع ہوا ہے۔ اس میں قطعۂ تاریخ نہیں دیئے گئے۔

فسانۂ جدید اور جام سرشار کے موضوع، مواد، قصہ، پلاٹ، کردار اور زبان و بیان میں کیا فرق ہے، اس کی تفصیل کی یہاں گنجائش نہیں لیکن یہ ضرور کہا جا سکتا ہے کہ بقول پنڈت مادھو پرشاد سرشار نے فسانۂ جدید کو "از سر نو لکھا" ہے۔ فسانۂ جدید کے آخر میں سرشار نے جو نتائج برآمد کئے ہیں یہاں ان کو نقل کرنا ناظرین کے لئے دلچسپی کا باعث ہوگا۔

"فسانۂ جدید اب ختم ہو گیا۔ ہم نے وعدہ کیا تھا کہ دسمبر تک یہ فسانہ شائع ہوگا....... چنانچہ ہم نے اپنا اقرار پورا کر دیا۔ ہم نے اقرار کیا تھا کہ بارہ سے سولہ صفحے تک پر اشاعت پائے گا...... شکر ہے کہ ہم نے بیس بیس اور چوبیس چوبیس صفحوں تک پر شائع کیا۔ اس فسانے کو جو صاحب ابتداء سے انتہا تک بغور ملاحظہ فرمائیں گے اغلب ہے کہ حظ اٹھائیں گے۔ نواب امین الدین حیدر بہادر کے حالات قابل دید ہیں اور مصاحبوں اور رفیقوں کے بھرے بھی لطف سے خالی نہیں۔

نصرت الدولہ کا حال قابل عبرت ہے۔ وہ رئیس اعظم تھے جو بات پر ہزار ہا روپیہ ادنیٰ ادنیٰ آدمیوں کو دے نکلتے تھے...... وہ دنیا اور مافیہا سے بے خبر تھے........ جن کو بجز اس کے اور کوئی کام نہ تھا کہ دن رات شرابیں لنڈھائیں اور ارباب نشاط سے صحبت گرمائیں۔ وہ اب اس مصیبت میں پڑے کہ گھر بار چھوڑ کر غریب الوطن ہوئے۔ کوئی واقف ہی نہیں کہ کس طرف نکل گئے۔ فقیر ہو گئے یا خودکشی کی یا کیا ہوا ...... یہ سب صحبت بد کا اثر بد ہے......"

"سیٹھ گوجرمل کی حالت اور بھی زیادہ افسوس کے قابل ہے۔ ہمیں وہ وقت خوب یاد ہے جب کہ کمال عیش و عشرت میں سیٹھ جی صاحب مس للی کے دست نازک کو اپنے ہاتھ میں لے کر کمرے میں ٹہلتے تھے۔ مس للی ناز و ادا سے گفتگو کرتی تھیں اور سیٹھ گوجرمل کا دل ہاتھ سے جاتا تھا۔ وہ سیٹھ جی کا اصرار اور اس پری وش کا انکار کہ ہم نکاح نہ کریں گے اور مس للی کا اور بھی اداتے دل ربا کے ساتھ اٹھلانا اور انا البرق کہتے ہوئے چمک دمک کے ساتھ عاشق زار کو رجھانا بھی بخوبی یاد ہے۔ مگر وہی سیٹھ گوجرمل کثرت شراب خوری اور بدمعاشی اور عیاشی کے پھیر میں ایسے از خود رفتہ ہو گئے کہ بیان سے باہر۔ آخر کار جنون کی ترنگ میں جان ہی سے ہاتھ دھو بیٹھے......"

(ماخوذ از فسانۂ جدید رسالہ نمبر ۶ دسمبر ۱۸۸۰ء صفحہ ۸۰)

خاتمہ کی عبارت خاصی طویل ہے۔ یہاں اس کا کچھ حصہ پیش کیا گیا ہے۔ اس میں جملہ مصاحبین کا ذکر کیا گیا ہے لیکن اس ناول کی ہیروئن ظہورن کا کہیں ذکر نہیں ہے۔ صرف ابتدائی ابواب میں ظہورن ایک معمولی ملازمہ کی حیثیت سے پیش کی گئی ہے۔ اس کے بعد اس کا کوئی کردار نہیں دکھایا گیا۔ اسی طرح فسانۂ جدید میں نواب امین الدین حیدر کے بجائے سیٹھ گوجرمل خودکشی کرتے ہیں اور نواب امین الدین حیدر اس واقعہ سے متاثر ہو کر تمام

بُری عادتیں چھوڑ دیتے ہیں۔ علماء وفضلاء کی صحبت اختیار کرتے ہیں۔ مس للی کو سیٹھ گوجہ مل کی خودکشی کا افسوس ہوتا ہے اور وہ کفن دفن کے لئے روپیہ دیتی ہے جب کہ جامِ سرشار میں مس للی کو بے وفا دکھایا گیا ہے۔ جن لوگوں نے جامِ سرشار کا بغور مطالعہ کیا ہے وہ فسانۂ جدید کے ان نتائج کو پڑھ کر فسانۂ جدید اور جامِ سرشار کے فرق کا اندازہ لگا سکیں گے۔

بہرحال جامِ سرشار کے پلاٹ کی از سرِ نو تعمیر، کرداروں کے اعمال وحرکات میں نمایاں تفاوت پورے قصے کی ابواب میں تقسیم اور ہر باب کے ساتھ تصویر کی فراہمی وغیرہ کے پیشِ نظر ہم بہ آسانی کہہ سکتے ہیں کہ یہ دونوں ایک نہیں بلکہ سرشار کی دو الگ تصانیف ہیں۔ سرشار کے زمانے ہی میں کامنی کے سرورق پر فسانۂ جدید اور جامِ سرشار کو سرشار کی دو الگ تصنیف لکھا گیا ہے۔ فسانۂ جدید کے رسائل کا مکمل سیٹ ہندوستان کی کسی لائبریری میں نہیں ملتا۔ اگر کسی اہلِ ذوق کو مل جائے تو اس کو کتابی شکل میں چھپوانے کی ضرورت ہے تاکہ سرشار کے ذہن اور فن کو سمجھنے میں آسانی ہو۔ (۱۹۶۶ء)

فسانۂ لطافت بار، یا سیرِ کہسار

فسانۂ لطافت بار کے بارے میں جناب نادم سیتاپوری کا ایک مضمون "ہماری زبان" کے ۸/ دسمبر ۱۹۶۴ء کے شمارہ میں چھپا تھا جس میں موصوف نے چند سوالات اٹھائے تھے۔ (۱) کیا فسانۂ لطافت بار سیرِ کہسار کا دوسرا نام تھا؟ (۲) اور کیا یہ سیرِ کہسار کا پہلا حصہ تھا؟ (۳) یا فسانۂ لطافت بار کے نام سے سرشار کی کوئی اور تصنیف بھی ہے؟ آخر میں انھوں نے اربابِ فکر کو یہ گتھی سلجھانے کی دعوت دی تھی۔ مجھے اپنے موضوع "اردو ناول" کے سلسلہ میں ہندوستان کی مختلف لائبریریاں دیکھنے کا جب موقع ملا تو یہ مسئلہ بھی میرے سامنے تھا۔ چنانچہ اس سلسلہ میں جو مواد میں ہندوستان کی مختلف لائبریریاں دیکھنے کے بعد اکٹھا کر سکا ہوں اور اس سے جو نتائج اخذ کر سکا ہوں وہ ناظرین کے سامنے پیش کر رہا ہوں۔

فسانۂ لطافت بار سیر کہسار سرشار کی ایک تصنیف کا نام ہے جو دو حصوں پر مشتمل ہے۔ اس کے محرکات کیا تھے اس سلسلہ میں وہ خط قابلِ ذکر ہے جو فسانہ جدید کے اختتام پر دسمبر ۱۸۸۰ء کے رسالہ میں چھپا تھا۔

"جانِ تازہ یافت قالبِ پژمردہ سخن
ایں طرفہ جنبشِ لبِ معجز بیانِ کیست

غازہ کش عذار فصاحت جناب پنڈت رتن ناتھ صاحب سلامت۔ اب فرمائیے کہ فسانۂ جدید تو ختم ہوا مگر اس کے بعد کوئی

اور فسانہ بھی لکھئے گا یا بس میاں آزاد کی داستانِ رنگیں نوا ابھی بوستانِ خیال کی طرح کئی جلدوں میں کئی برسوں کے بعد ختم ہوئی لیکن ایک نہ ایک فسانہ اس داستانِ دلکش کے طرز پر ضرور شروع کر دیجئے ہم خرما و ہم ثواب۔ لطف کا لطف اور نصیحت کی نصیحت۔

چہ خوش بود کہ بر آید بیک کرشمہ دو کار

امید ہے کہ ہماری تمناؤں کا خون نہ کیجئے گا۔ آئندہ اختیار بدستِ مختار۔ رام درویش"

(ماخوذ از فسانۂ جدید صفحہ ۸ رسالہ نمبر ۶ ماہ دسمبر ۱۸۸۰ء)

اس خط سے تین باتیں اخذ کی جا سکتی ہیں۔ اول یہ کہ فسانۂ جدید کے ختم ہونے پر شائقین نئے فسانہ کا مطالبہ کرنے لگے۔ دوسرے یہ کہ وہ فسانۂ آزاد کو بوستانِ خیال کے ہم پلّہ خیال کرتے تھے اور تیسرے فسانہ جدید کے مقابلہ میں فسانۂ آزاد کی روش کو زیادہ پسند کرتے تھے۔ چنانچہ سماجی محرکات کے علاوہ فسانۂ آزاد کی مقبولیت، شائقین کا اصرار، مطبع نولکشور کی مالی منفعت اور سرشار کی اقتصادی ضرورتوں نے سرشار کو سیر کہسار لکھنے پر مجبور کیا۔ چوں کہ قارئین کو فسانۂ آزاد کا انداز بیان زیادہ پسند تھا اور فسانۂ جدید نسبتاً کم مقبول ہوا تھا۔ نیز اس کا معاوضہ انھیں کالموں کے حساب سے ملتا تھا۔ اس لئے انھوں نے فسانۂ آزاد کے انداز کو ملحوظ رکھا۔ اسی لئے عام طور پر کہا جاتا ہے کہ سیر کہسار کی تعمیر فسانۂ آزاد کے بچے ہوئے روڑے سے ہوئی۔ لیکن اسے سرشار نے ضائع نہیں جانے دیا بلکہ فسانۂ آزاد کے مقابلہ میں زیادہ سلیقہ اور بہتر طریقہ سے استعمال کیا۔ فسانۂ آزاد کی تصنیف کے دوران سرشار کو اودھ اخبار کے ایڈیٹری کے فرائض بھی انجام دینے پڑتے تھے اور اس وقت ان کا مقصد کسی باقاعدہ تصنیف کا نہیں تھا بلکہ ان کے فرائض میں اودھ اخبار کو زیادہ سے زیادہ دلچسپ بنا کر عوام میں مقبول بنانا اور اشاعت بڑھانا تھا۔ سیرِ کہسار کی تصنیف کے وقت انھیں سوچنے سمجھنے کا موقع ملا۔ طبیعت میں جو چھلکاؤ، امنگ اور جوش کی کیفیت تھی وہ فسانۂ آزاد کی تخلیق میں کام آ چکی تھی۔ سابقہ تجربات قارئین کے

مشوروں سے بھی انھوں نے فائدہ اٹھایا تھا۔ چنانچہ یہی وجہ ہے کہ ان کے سابق دونوں ناولوں کی بہ نسبت سیر کہسار میں زیادہ نظم وضبط اور واضح مقصد پایا جاتا ہے۔ داستانی اثر بھی کم ہے۔ گو اس میں وہ خوجی جیسا جان دار کردار تخلیق نہیں کر سکے۔ اکثر بیانات بھی فسانۂ آزاد کی طرح طویل ہیں لیکن اس کے باوجود یہ فنی لحاظ سے زیادہ مکمل ہے۔ اس میں زندگی کا عکس حقیقت سے زیادہ قریب ہے۔ کیوں کہ ان کی جو حسرتیں اور تمنائیں تھیں وہ فسانۂ آزاد میں میاں آزاد کے ذریعہ تکمیل پا چکی تھیں۔ شاید یہی وجہ ہے کہ سیر کہسار میں آزاد جیسا مثالی اور آئیڈیل کردار نہیں ہے۔ اور یہاں ان کا فن شخصی جذبات یا فکر پر غالب آگیا ہے۔ اس کی فنی قدر و قیمت کا تعین کرنے کے لئے ایک الگ مضمون کی ضرورت ہے۔ یہاں میرا مقصد صرف سیر کہسار کی تصنیف اور اشاعتوں سے بحث کرنا ہے۔

سیر کہسار کے متعلق یہ کہا جاتا ہے کہ یہ بھی سابق دو ناولوں کی طرح "فسانۂ لطیف" کے نام سے اودھ اخبار میں قسط وار شائع ہوا تھا لیکن کب شائع ہوا تھا؟ کیا یہ ماہوار رسائل کی شکل میں بھی طبع ہوا تھا؟ اور کیا اس کا نام یہی تھا؟ اس کے بارے میں سرشار کے سب ناقدین خاموش ہیں اور مجھے بھی اپنی ناکامی کا اعتراف ہے۔ لیکن کتابی شکل میں اس کی مکمل اشاعت دو جلدوں میں ۱۸۹۰ء میں ہوئی۔ اور یہ بات یقین کے ساتھ کہی جا سکتی ہے کہ اگست ۱۸۸۸ء سے قبل یہ تصنیف کیا جا چکا تھا۔ کیوں کہ جام سرشار کے پہلے ایڈیشن جون ۱۸۸۸ء کے سرورق مطبوعہ اگست ۱۸۸۸ء میں سرشار کی دیگر تصانیف کے ساتھ سیر کہسار کا نام بھی دیا گیا ہے۔

> "پنڈت رتن ناتھ در لکھنوی متخلص بہ سرشار مصنف فسانہ آزاد و شمس الضحیٰ و سیر کہسار و ترجمہ اعمال نامۂ روسیہ وغیرہ"۔
>
> (سرورق جام سرشار اگست ۱۸۸۸ء)

اس اقتباس میں اس کا نام "فسانۂ لطافت یا سیر کہسار" کے بجائے صرف "سیر کہسار" دیا ہے۔ پھر فسانۂ لطافت بار کا اضافہ کیسے ہوا۔ یہ غالباً محض سجع کے طور پر استعمال ہوا ہے۔ فسانہ کا نام تو "سیر کہسار" ہی تھا۔ اس کا قافیہ "فسانۂ لطافت بار"

زمانے کے رواج کے مطابق نخواہ بڑھا دیا گیا۔ اس کا امکان کہ یہ ناول پہلی مرتبہ اودھ اخبار میں فسانہ لطافت یار کے نام سے شائع ہوا ہو، کم ہے۔ یہ بھی ممکن ہے کہ اس وقت کوئی نام ہی نہ رکھا گیا ہو جیسا کہ فسانۂ آزاد بھی ابتدا میں کسی عنوان کے بغیر شائع ہوا تھا اور دوسرے ناول کا نام فسانہ جدید بھی قارئین کو یہ بتانے کے لئے ہے کہ فسانۂ آزاد کے بعد اب یہ نیا افسانہ شروع کیا گیا ہے۔ اسے بھی مستقل عنوان سمجھنا غلط ہوگا۔ یہاں جدید سے مراد "نیا" ہی تھا۔ کیوں کہ فسانہ جدید کی اشاعت کے دوران فسانۂ آزاد بھی دوزنانی میں قسط وار اودھ اخبار کے ساتھ چھپ رہا تھا۔

اسی لئے یہی بات زیادہ قرین قیاس ہے کہ ابتداء میں یہ بغیر کسی نام کے شائع ہوا اور چونکہ پہلی قسط میں سیر کہسار کا ذکر ہے اس لئے سیر کہسار اس قسط کے عنوان کے طور پر لکھا گیا اور باقی قسطیں دیگر عنوانات کے ساتھ شائع ہوتی رہیں۔ چونکہ ابتداء میں پہلی قسط سیر کہسار کے نام سے شائع ہوئی تھی اس لئے لوگ اسے سیر کہسار کے نام سے ہی پکارنے لگے جو حقیقت میں اس ناول کا نام نہیں بلکہ پہلی قسط کا عنوان ہو سکتا ہے اور جب اس ناول کو کتابی شکل میں شائع کرنے کا ارادہ کیا گیا تو کوئی نیا نام تلاش کرنے کی ضرورت محسوس نہیں کی گئی بلکہ سیر کہسار ہی اس کا نام رکھ دیا گیا۔ اس خیال کو مزید تقویت اس بات سے پہنچتی ہے کہ اس وقت جب کہ یہ ناول کتابی شکل میں شائع نہیں ہوا تھا "جام سرشار" کے سرورق مطبوعہ اگست ۱۸۸۷ء پر دیگر تصانیف کے ساتھ اس کا نام صرف سیر کہسار لکھا گیا ہے۔ فسانۂ لطافت یار سیر کہسار نہیں لکھا گیا۔ مزید آں کہ سرورق کی یہ عبارت:۔

"فسانۂ لطافت یار

جلد اول

سیر کہسار

کہ ہندوستان کے فخر وافتخار مشہور روزگار پنڈت رتن ناتھ

صاحب سرشار لکھنوی کی بحر مواج طبع کا ایک لہرا ہے۔

تو کان جواہر سخن ہے لاریب

ہے نام رتن ناتھ بھی موزوں تیرا

بار اوّل ۱۸۹۰ء بمقام لکھنؤ مطبع اودھ اخبار میں حسن طبع سے
سے مزیّن ہوا۔"

"فسانۂ لطافت یار

جلد دوم

سیر کہسار

کہ ہندوستان کے فخر وافتخار مشہور روزگار پنڈت رتن ناتھ
صاحب سرشار لکھنوی کے بحر مواج طبع کا لہرا ہے۔

....

بار اول ماہ جولائی ۱۸۹۰ء بمقام لکھنؤ مطبع اودھ اخبار
میں حسن طبع سے مزیّن ہوا۔"

سیر کہسار کے پہلے ایڈیشن کی یہ دونوں جلدیں کتب خانہ محمد عسکری نقوی صفی پوری،
۱۳۱۸ھ کی ہیں۔ کتب خانہ کی ربڑ اور پیتل کی مہریں دونوں جلدوں پر موجود ہیں۔ یہ ذخیرہ
مدرسۃ الواعظین لکھنؤ کی لائبریری میں آگیا ہے۔ اس کتاب پر یہ بھی لکھا ہوا ہے کہ۔

"یہ کتب عسکری صاحب نے بہ قیمت للعہ (چار روپئے آٹھ آنے)
۲۴ر جنوری ۱۸۹۳ء کو مطبع نول کشور لکھنؤ سے خریدی تھی۔"

سرورق کی اس عبارت سے یہ بات اور بھی واضح ہو جاتی ہے کہ اس ناول کا نام سیر
کہسار تھا اور فسانہ لطافت یار توصیفی ہے کیوں کہ فسانۂ آزاد کی جتنی بھی جلدیں مطبع نول کشور
سے چھپی ہیں۔ اس میں نام کے بجائے جلد نمبر پہلے تحریر کیا گیا ہے جیسے جلد اوّل فسانۂ آزاد،
جلد دوم فسانۂ آزاد، جلد سوم فسانۂ آزاد، جلد چہارم فسانۂ آزاد۔ چوں کہ سیر کہسار بھی
دو جلدوں میں تھا اس لئے جلد اول سیر کہسار، جلد دوم سیر کہسار تحریر کیا گیا تھا۔

فہرست کتب منشی نول کشور لکھنؤ ۳۰ر اپریل ۱۸۹۱ء اور اب ۱۹۶۶ء کی فہرست
میں بھی اس کا نام صرف سیر کہسار لکھا گیا ہے۔

سیر کہسار کا پہلا ایڈیشن جیسا کہ پہلے تحریر کیا گیا ہے۔ دو جلدوں میں ۱۸۹۰ء

میں مطبع اودھ اخبار لکھنؤ سے چھپا تھا۔ اس کا سائز ۱۱×۹ تھا جو فسانہ آزاد کا ہے اور کاغذ سفید تھا۔ اس کا دوسرا ایڈیشن کب چھپا معلوم نہیں ہو سکا۔ البتہ تیسرا ایڈیشن ۱۹۱۷ء میں بہ اہتمام منوہر لال اور چوتھا اور آخری ایڈیشن جلد اول ۱۹۳۴ء جلد دوم اکتوبر ۱۹۳۴ء میں مطبع نول کشور سے شائع ہوا۔ اس کا سائز ۱۰×۶½ ہے۔ دو کالم مسطر ۲۷ سطری ہے۔ صفحات جلد اول ۴۹۶ جلد دوم ۷۰۰ کل صفحات ۱۱۹۶ ہیں۔ پہلے ایڈیشن کی قیمت جیساکہ محمد عسکری صاحب والے نسخہ کی اس عبارت سے ظاہر ہوتی ہے، چار روپئے آٹھ آنے تھی۔ فہرست کتب راجہ رام کمار بک ڈپو وارث نول کشور بک ڈپو لکھنؤ ۱۹۶۶ء کے مطابق قیمت سیر کہسار جلد اول پانچ روپیہ جلد دوم پانچ روپیہ اور تیج کمار بک ڈپو وارث نول کشور بک ڈپو لکھنؤ کی فہرست کے مطابق سیر کہسار مکمل کی قیمت چھ روپئے ہے لیکن ان دونوں کتب خانوں میں یہ کتاب نہیں ملتی اور بازار میں بھی کمیاب ہے۔

مطبع تیج کمار سے سیر کہسار کے کتنے ایڈیشن شائع ہوئے اس کے بارے میں معلوم نہیں ہو سکا۔ سیر کہسار کی تلخیص ناگری رسم الخط میں بسنت کمار ٹھاکر نے سرسوتی پریس بنارس سے ۱۹۵۲ء میں شائع کرائی تھی۔ خوجی کی طرح مہاراج بلی کا قصہ سیر کہسار سے اخذ کر کے کتابی صورت میں احسن فاروقی نے ترتیب دیا ہے۔ یہ کتاب ادارہ فروغ اردو لکھنؤ نے ۱۹۵۵ء میں سرفراز قومی پریس لکھنؤ سے شائع کرائی ہے۔

(۱۹۶۶ء)

سرشار کا سفر حیدر آباد

سرشار اپنی تصنیفی زندگی کے دورِ چہارم میں حیدر آباد آ گئے تھے۔ یہ دورِ چہارم میں نے اس لئے کہا کہ سرشار کی تصنیف کا پہلا دور وہ ہے جب وہ اودھ اخبار سے متعلق نہیں تھے اور مراسلہ کشمیر، وکیل امرتسر، مرآۃ الہند اور اودھ پنچ وغیرہ میں مضامین لکھا کرتے تھے۔ دوسرے دور میں وہ اودھ اخبار سے متعلق رہے اور اس زمانہ میں فسانۂ آزاد، جامِ سرشار اور سیر کہسار ناولوں کے علاوہ تاریخِ روسیہ اور الف لیلہ کا ترجمہ کیا۔ تیسرا خم کدہ سرشار والا دور ہے۔ اس میں سرشار نے کامنی، کڑم دھم، بچھڑی دلہن، پی کہاں، ہشو، طوفان بے تمیزی وغیرہ لکھے۔ چوتھا دور قیام حیدر آباد کا زمانہ ہے۔ سرشار کس طرح حیدر آباد گئے اس سلسلہ میں سرشار کا وہ مضمون ملاحظہ فرمایئے جو کشمیری پرکاش مارچ ۱۸۹۶ء میں شائع ہوا تھا۔ یہ مضمون اس وقت میرے سامنے نہیں ہے۔ البتہ اس کا ایک اقتباس "سرشار کا ایک مطالعہ" کے حوالہ سے نقل کر رہا ہوں:۔

> "چار برس کا زمانہ ہوا کہ کانگریس کا ممبر ہو کر مدراس گیا۔ وہاں سے بخت رسا حیدر آباد دکن لایا۔ یہاں کے ہندو اور مسلمان امراء اور پبلک نے میری بڑی خاطر کی۔ مہاراجہ کشن پرشاد بہادر وزیر فوج آصفی جو وزیر اور مدار المہام بھی رہ چکے ہیں، مجھے بلوایا اور دو سو روپئے ماہانہ پر نوکر رکھ لیا۔ لہٰذا شعر و سخن پر اصلاح لینے لگے۔ اگر کسی کلام پر خوش ہوتے تو فوراً ایک اشرفی انعام، خلعت اور جوڑے سال میں تین چار

بارعطا ہوتے۔ حضور نظام مجھے پہلے سے جانتے تھے۔ جس روز اوّل بار میں نے نذر پیش کی اور کتابیں بھی بطریق نذر پیش کیں تو حضور نے یہ شرف بخشا کہ ایک گھنٹہ کامل تک ناول سیر کہسار کی عین دربار میں سیر کی۔ جامِ سرشار کا ایک سین ملاحظہ فرما کر اپنے سینئر ایڈی کانگ نواب محبوب یار جنگ سے فرمایا "یہ دلچسپ ناول میں پڑھ چکا ہوں۔ میری لائبریری میں موجود ہے" میں نے ولادت شہزادہ علی بقارہ کی تاریخ اسی وقت بذریعہ نواب سردار جنگ پیش کی۔ مادۂ تاریخ کو حضور پُرنور نے بہت پسند فرمایا۔ میرا نام معزز درباریوں میں لکھ لیا گیا۔ اب میرے منصب کی کوشش ہو رہی ہے۔ نسلاً بعد نسل اور بطناً بعد بطن انشاء اللہ تعالیٰ نے چاہا تو میرا نو تصنیف ناول "گورِ غریباں" شائع ہوگا۔"

اس کے معنی یہ ہیں کہ سرشار کانگریس کے اجلاسِ مدراس (۱۸۹۲ء) میں شرکت سے واپسی پر حیدرآباد بھی رُکے تھے لیکن سرشار کے تمام ناقدین اس بات پر متفق ہیں کہ وہ ۱۸۹۵ء میں حیدرآباد گئے کیوں کہ ۱۸۹۲ء کے بعد ۱۸۹۵ء تک ان کے سات ناول سی۔ سی گھوش کمپنی لکھنؤ سے معاہدہ کے تحت شائع ہوتے ہیں۔ البتہ یہ ممکن ہے کہ مدراس سے واپسی میں انھوں نے کچھ دنوں حیدرآباد میں قیام کیا ہو اور حالات کا جائزہ لے کر لکھنؤ واپس آگئے ہوں۔ دوسری مرتبہ وہ ۱۸۹۵ء کے بعد حیدرآباد گئے کیوں کہ سرشار کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ وہ دو مرتبہ حیدرآباد گئے اور مہاراجہ کشن پرشاد کے بیان کے مطابق سرشار ۱۳۱۴ھ میں حیدرآباد پہنچے اور ۱۳۱۴ھ جون ۱۸۹۶ء سے شروع ہوتا ہے جب کہ سرشار کا مضمون مارچ ۱۸۹۶ء کا ہے۔ اس کے معنی یہ ہیں کہ سرشار ۱۸۹۵ء کے آخر یا ۱۸۹۶ء کے شروع میں حیدرآباد پہنچے اور ۱۳۱۴ھ مطابق جون ۱۸۹۶ء میں کشن پرشاد سے وابستہ ہو گئے ہوں گے۔ یہ سفر سرشار کا آخری سفر تھا۔

حیدرآباد میں سرشار کس نگاہ سے دیکھے گئے۔ کس طرح ان کی ہمت افزائی کی گئی اس کے بارے میں مہاراجہ کشن پرشاد شاد نے اپنی سوانح حیات میں ذکر کیا ہے۔ یہاں اس

کا اقتباس دل چسپی سے خالی نہ ہوگا۔

"۱۳۱۴ھ میں پنڈت رتن ناتھ سرشار خم خانۂ اردو کے بادہ خوار دکن میں داخل ہوئے اور ان کے خیر مقدم کی خوشیاں ہر ایک کرو مہ منانے لگا۔ سب کے لئے یہ شخص گویا سونے کی چڑیا تھی وہ بہت ہی عزت اور قدر کی نگاہ سے دیکھے گئے۔ اکثر جگہ مجلسیں ہوئیں اور ان کے خیر مقدم کی تقریب میں شاعروں کے جلسے منعقد ہوئے۔ تمام دکن نے ان کی آؤ بھگت کی۔ اہلِ کمال بھی ان کے قلم کو مانتے تھے اور داد دے کر قدر دانی فرماتے تھے۔ رفتہ رفتہ مجھ تک بھی ان کے آنے کی خبر پہونچی اور راجہ بنسی لال سررشتہ دار جو ایک قدیم معزز خاندان سے میرے دوست تھے ان کی بدولت سرشار ذی وقار سے تعارف ہوا۔ گھر بیٹھے دولت آئی۔ سب نے سونے کی چڑیا سمجھا مگر میں نے ان کو جواہر کی چڑیا سمجھ کر اپنی محبت کے قفس میں نظر بند رکھا۔ حق تو یہ ہے کہ وہ بھی ایک عجیب اور نایاب فرد تھے۔ اردو کے میدان میں تو ان کے کالوہا ہندوستان نے مان لیا تھا مگر انگریزی نثاری کی تیزی خداداد تھی یار شاطر نہ بار خاطر مگر افسوس ہے کہ بقول ذوق ؎

اے ذوق دختِ رز کو ہرگز نہ منہ لگا
چھٹتی نہیں ہے منہ سے یہ کافر لگی ہوئی

(ماخوذ از مہاراجہ کشن پرشاد کی زندگی کے (خود نوشت) حالات۔ مرتبہ مہدی نواز جنگ مطبوعہ دارالطبع حکومت حیدرآباد)

حیدرآباد پہنچ کر سرشار کچھ دنوں بعد مہاراجہ کشن کے حلقہ مصاحبین واساتذہ میں بمشاہرہ دو سو روپیہ ماہوار داخل ہو گئے۔ اس عرصہ میں انھوں نے اپنا ناول "گورِ غریباں" لکھا جس کا تذکرہ مذکورہ مضمون میں کیا گیا ہے۔ لیکن یہ ناول شائع نہیں ہو سکا۔ گورِ غریباں کے بارے میں جناب امیر حسن نورانی نے مہاراج بلی کے مقدمہ کے حاشیہ میں تحریر

کیا ہے کہ "گورِ غریباں کا مسودہ میرے ایک علم دوست شناسا کے پاس محفوظ ہے۔ امید ہے کہ وہ اسے شائع کرائیں گے" میں نے اس سلسلہ میں ان سے معلوم کیا تو انھوں نے بتایا کہ یہ مسودہ ان کے دوست کے پاس نہیں بلکہ ان کے اپنے پاس موجود ہے لیکن کوشش کے باوجود میں یہ مسودہ نہ دیکھ سکا۔

گورِ غریباں کے علاوہ وہ مہاراجہ کشن پرشاد کی نظم اور نثر پر اصلاح دیتے رہے۔ سرشار کے ترغیب دلانے پر کشن پرشاد نے ایک ناول "مطلع خورشید" لکھا ، جس کا اظہار کشن پرشاد نے بھی کیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں :-

> "١٣١٥ھ میں ان (سرشار) کی ترغیب سے میں نے "مطلع خورشید" کے نام سے ایک ناول لکھا اور سرشار کی نظر ثانی کے بعد طبع اور شائع کرایا گیا"
>
> (ماخوذ از مہاراجہ کشن پرشاد کی زندگی کے (خود نوشت) حالات ص٨٥)

مطلع خورشید کا اشتہار جو دبدبہ آصفی بابت ٦ ربیع الثانی ١٣١٥ھ مطابق ٥ ستمبر ١٨٩٧ء میں چھپا تھا۔ اس میں بھی اس بات کا اعتراف کیا ہے :-

> "یہ ادیم السہیم ناول مہاراجہ کشن پرشاد حال میں چھپا ہے۔ خورشید آرا بیگم ایک عالی خاندان شہزادی کے حسن وعشق کا حال اس خوبی سے قلمبند کیا ہے کہ بارک اللہ۔ پنڈت رتن ناتھ صاحب سرشار لکھنوی نے اس کی نظر ثانی کی ہے"
>
> (ماخوذ از دبدبہ آصفی نمبر ا جلد ا بابت ٦ ربیع الثانی ١٣١٥ھ)

یہ ناول سرشار کی نظر ثانی کے بعد ١٣١٥ھ میں محبوب پریس حیدر آباد سے چھپا تھا اور نواب میر محبوب علی خاں کے نام معنون کیا گیا تھا۔ ابتدا میں کشن پرشاد کا فوٹو ہے۔ کل صفحات ٣١٢ مسطر ١١ سطری سائز ٨×٦ ہے۔ اس کے سرورق کی عبارت یہ ہے :-

> "ناول مطلع خورشید از راجہ راجایان مہاراجہ کشن پرشاد شاد مصنف باغ شاد، لطائف بے نظیر، باغ و بہار عجیب، سرمایہ سعادت،

پنچل نار، فسانۂ شیدا، عطرِ گل زیرِ طبع "

یہاں ایک سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کیا یہ ناول واقعی کشن پرشاد نے تصنیف کیا تھا اور سرشار نے نظرِ ثانی اور اصلاح کا کام انجام دیا تھا؟ یا پھر یہ ناول ابتداء تا انتہاء سرشار نے تصنیف کیا اور اپنے مربی کے نام سے منسوب کر دیا ہے۔ مذکورہ واضح شہادت کی موجودگی میں اس شک کی گنجائش باقی نہیں رہتی۔ لیکن اس کی زبان و بیان روزمرّہ، محاورات، دلچسپ فقرے اور ضرب الامثال اس بات کی غمازی کرتے ہیں کہ اس کی تراش خراش میں سرشار کا بہت بڑا ہاتھ ہے اور کسی تصنیف کی یہی داخلی شہادتیں ہوتی ہیں لیکن کرشن پرشاد نے اپنی خود نوشت سوانح حیات میں اس کا تدارک اس طرح کیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:۔

"میں نے سب سے پہلے یہ کام کیا کہ اکثر اردو میں ناولیں جو مشہور مصنفین کے انمول مضامین تھے ان کا مطالعہ کیا اور التزام کے ساتھ ان کے روزمرّہ محاورات، دلچسپ فقرات اور ضرب المثل کو قلمبند کرتا گیا۔ جب فارغ ہوا تو ان کو ازبر کر لیا"

(ماخوذ از مہاراجہ کشن پرشاد کی زندگی کے (خود نوشت) حالات)

اس بیان کی موجودگی میں آسانی سے کوئی بات کہنا مشکل ہے لیکن پھر بھی چند باتیں غور طلب ہیں۔ مطلع خورشید ایک مختصر ناول ہے جس کا قصہ صرف اتنا ہے کہ ایک دن نازک پری وش ہیروئن خورشید آرا بیگم اپنی سہیلی زیب النساء کے ساتھ چھت پر کھڑی چھیڑ چھاڑ کر رہی تھی کہ اتفاقاً ادھر سے ایک خوب صورت نوجوان مرزا محمود گذرتا ہے۔ دونوں کی نظریں چار ہوتی ہیں اور ایک دوسرے پر عاشق ہو کر صبر و شکیب ہاتھ سے دے بیٹھتے ہیں۔ مرزا محمود تو رقص و سرود کی محفلوں سے اپنا دل بہلا لیتا ہے لیکن خورشید تڑپتی رہتی ہے۔ آخر اپنی ملازمہ فیضن کے ذریعہ پیغام بھیجتی ہے۔ دونوں باغ میں ملتے ہیں۔ معاشقہ کے اس راز سے خورشید کا بھائی بھی واقف ہو جاتا ہے۔ وہ بہن پر سختی کرتا ہے۔ ادھر خورشید کا خالہ زاد بھائی بھی خورشید پر عاشق ہے اور خورشید کے باپ کی وصیت اور ماں

کی خواہش کے مطابق خورشید بھی اس سے منسوب تھی۔ اُسے جب یہ بات معلوم ہوتی ہے تو وہ خورشید کو اغوا کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ لیکن ناکام رہتا ہے۔ خورشید ایک دن مرزا محمود سے ملاقات کرتی ہے جس کی ماں کو خبر ہوجاتی ہے اور اس پر ڈیوڑھی سے باہر جانے کی پابندی لگا دی جاتی ہے۔ آخر ایک دن اُسے کسی مقام پر بھیج دیا جاتا ہے۔ مرزا محمود اسے تلاش کرتا ہے اور ایک شاہ صاحب کو خورشید کی ماں کے پاس بھیج دیتا ہے جو یہ جا کر کہتا ہے کہ اگر سال کے اندر اندر خورشید کی شادی مرزا محمود سے کردی گئی تو اس سے جو بچہ ہوگا وہ کروڑ کا مالک ہوگا۔ خورشید کی ماں اس لالچ میں آجاتی ہے اور شادی طے ہوجاتی ہے۔ مرزا بہادر اپنے رقیب مرزا محمود کو قتل کرنے کی کوشش کرتا ہے لیکن ناکام رہتا ہے اور نکاح کے بعد وصال ہوجاتا ہے۔ اس قصہ میں سپہر آرا اور ہمایوں فر کے قصہ کا گہرا عکس نظر آتا ہے۔ اگر سرشار ہی اس قصہ کو لکھتے تو وہ کوئی اور قصہ وضع کرسکتے تھے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ یہ قصہ کشن پرشاد ہی نے مذکورہ قصہ کو ذہن میں رکھ کر لکھا ہے۔ البتہ خورشید اور اس کی سہیلی سے چھیڑ چھاڑ میں سپہر آرا اور اس کی سہیلیوں کی چھیڑ چھاڑ کا رنگ خورشید کی بے چینی میں سپہر آرا کی بے چینی کے جذبات و حرکات اور اس کے کردار میں سپہر آرا کے کردار کی جھلک، مرزا بہادر کے کردار میں شہ سوار کے کردار کا پرتو، مرزا محمود کے کردار میں لکھنوی نوابوں کے کردار کا رنگ، باب کی جگہ برج کا استعمال روای کی شمولیت، سرشار کے مخصوص جملے جیسے رنگ لائی گلہری یا آج تو خوب گلچھرے اڑ رہے ہیں۔ پس منظر میں لکھنوی فضا یہ سب سرشار کی اصلاح کا کمال ہے۔ نمونے کے طور پر مطلع خورشید کا صرف ایک ٹکڑا پیش کر رہا ہوں ملاحظہ ہو۔ یہ کس کی تحریر ہے۔

> "خورشید:- ہائے کیا کہوں، میں نگوڑی ماری چھت پر گئی ہی کیوں تھی۔ میری قسمت میں یہ دکھ بدا تھا۔ اسے ہے اوپر جانا جان کا کال ہوگیا۔ خدا جانے وہ کون سی بُری گھڑی تھی کسی کی پیاری پیاری حسرت کی نظر میرے دل میں کھپ گئی۔ یہ کہہ کر زار زار رونا شروع کر دیا۔"
>
> (ماخوذ از مطلع خورشید ص ۳۰)

اس ناول کے آخر میں سرشار کا کہا ہوا ایک قطعہ تاریخ اور قصیدہ در مدح کشن پرشاد بھی درج ہے۔ قطعہ درج ذیل ہے:۔

مہاراجہ کشن پرشاد صاحب — عجب پائی ہے تم نے طبع وقاد
پرکھتے خوب ہو کھوٹے کھرے کو — اس اردو کی زبان کے تم ہو نقاد
لکھا کیا خوب ناول واہ واہ — آہاہاہا جزاک اللہ استاد
نظامی اور سعدی اور حزیں کا — دل و جان سے ہے ہراک حرف پرصاد
ہے ناول یا عروس ماہ پارہ — پری رو و پری خو و پری زاد
دولہن چوتھی کی ہے یا بن گہا چاند — ہے بے شک رو کش خوباں نوشاد
چمن پیرا ہے اس باغ سخن کا — وزیر فوج شاہ حیدر آباد

یہی ہے طبلہ عطار تاریخ
معنبر گلستاں ناول شاد (۱۳۱۵ھ)

مہاراجہ کشن پرشاد نے سرشار کے فسانہ آزاد کے جواب میں ایک قصہ فسانہ شیدا کے نام سے لکھنا شروع کیا تھا اور اس کا کچھ حصہ چھپ بھی گیا تھا۔ اس کا بھی ذکر کشن پرشاد نے کیا ہے۔

"اس عرصہ میں پنڈت رتن ناتھ سرشار کا فسانہ آزاد اودھ اخبار میں طبع ہونا شروع ہوا۔ اکثر پنڈت جی کے تصانیف میری نظر سے گذرے اور مجھے بھی شوق چرایا کہ ایک فسانہ اس کے جواب میں لکھوں۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ یہ میرا خیال بالکل خبط تھا۔ کہاں میں اور کہاں ناول نویسی اور پھر اس کا جواب جو خود لاجواب ہو۔ اللہ اللہ غرض خبط کی دھن میں میں نے ایک فسانہ شیدا لکھنا شروع کر دیا اور محمد مظفر الدین صاحب معلی کی نظر ثانی کے بعد طبع کرواتا گیا۔ میں نے اپنا استاد انھیں مانا تھا...... فسانہ شیدا ابھی نامکمل تھا اور ابھی ان کے (سرشار) نظر اصلاح کے منظور نہیں ہوا لہذا اس کے طبع

کا موقع نہیں آیا۔"

(ماخوذ از مہاراجہ کشن پرشاد کی زندگی کے (خود نوشت) حالات ص ۸۵–۸۷)

مہاراجہ کشن پرشاد نے نہ صرف سرشار سے اصلاح لی تھی بلکہ ان کی نثر کی تقلید کرنے کی کوشش بھی کی تھی۔ سنہ ۱۳۱۵ھ میں مہاراجہ کشن پرشاد نے اعلیٰ حضرت نظام الملک آصف جاہ میر محبوب علی خاں بہادر کی تقریب سالگرہ مبارک کی تہنیت میں دو رسالے دبدبہ آصفی اور محبوب الکلام جاری کئے۔ کشن پرشاد نے ان کا سنہ اجرا سنہ ۱۳۱۶ھ لکھا ہے جو غلط ہے۔ کیوں کہ دبدبۂ آصفی کا پہلا شمارہ ۶ ربیع الثانی سنہ ۱۳۱۵ھ بمطابق ۵ ستمبر سنہ ۱۸۹۷ء کا ہے۔ محبوب الکلام منظوم رسالہ تھا جو میری نظر سے نہیں گذرا۔ البتہ دبدبہ آصفی کے کچھ شمارے میں نے دیکھے ہیں۔ اس پرچہ میں شاعری کے علاوہ اخلاقی، علمی، سوشل، ظریفانہ مضامین شائع ہوتے تھے۔ نگراں ٹھاکر پرشاد شوق تھے۔ اور جملہ حقوق پنڈت رتن ناتھ صاحب سرشار کے نام محفوظ تھے۔ پرچہ میں مدیر کا نام نہیں دیا گیا لیکن اس کے جملہ فرائض سرشار انجام دیتے تھے۔ سرشار کے زمانے میں کشن پرشاد کے جس قدر مضامین دبدبۂ آصفی میں شائع ہوتے ہیں ان سب پر سرشار نے اصلاح دی ہے جس کا اظہار کشن پرشاد نے خود کیا ہے۔

"دو رسالے محبوب الکلام، دبدبہ آصفی نظم و نثر بھی نکالے گئے۔ ان میں جس قدر مضامین میں نے لکھے وہ سب ان (سرشار) کے دیکھے اور پڑھے ہوتے ہیں۔"

(ماخوذ از مہاراجہ کشن پرشاد کی زندگی کے (خود نوشت) حالات)

دبدبہ آصفی کے شمارہ نمبر ۲ جلد ۱ بابت یکم جمادی الاول سنہ ۱۳۱۵ھ مطابق ۲۸ ردسمبر سنہ ۱۸۹۸ء سے چنچل نار قسط وار چھپنا شروع ہوا۔ دبدبہ آصفی میں شمارہ ۱ جلد ۱ بابت ۶ ربیع الثانی ۱۳۱۵ھ مطابق ۵ ردسمبر سنہ ۱۸۹۷ء تا شمارہ نمبر ۸ جلد ۱ بابت یکم ذی قعدہ

۱۳۱۵ھ مطابق ۲۴ مارچ ۱۸۹۸ء سرشار کے چھ مضمون بالترتیب عشق، بارانِ رحمت، ناول نگاری، بنی نوع انسان، بحر مواج، زلزلہ اور ریویو رقعات شاد شائع ہوئے۔
اسی عرصہ میں سرشار اور کشن پرشاد کے تعلقات خراب ہو گئے۔ اور یکم شوال المکرم ۱۳۱۵ھ کے شمارہ نمبر ۷، جلد ۱ میں یکایک چنچل نار کی اشاعت بغیر کسی پیشگی اعلان کے بند کر دی گئی۔
اور اس کو کتابی صورت میں چھاپنے کا اعلان کیا گیا۔ نیز دبدبہ آصفی کے سرورق سے یہ عبارت "جملہ حقوق پنڈت رتن ناتھ سرشار محفوظ ہیں" حذف کر دی گئی۔ لیکن تعلقات جلد استوار ہو گئے اور پھر یہ عبارت چھپنے لگی سرشار بھی ادارت کے فرائض انجام دینے لگے۔ چنانچہ یکم محرم الحرام ۱۳۱۶ھ کے پرچہ پر مذکورہ عبارت تحریر ہے، چوں کہ دل صاف نہیں ہوئے تھے اور سرشار کی خود دار طبیعت بھی کسی کے آگے جھکنے کو تیار نہیں تھی اس لئے پھر جلد ہی سرشار دبدبہ آصفی سے الگ ہو گئے۔ چناں چہ ۶ ذی قعدہ ۱۳۱۶ھ کے شمارہ نمبر ۸ جلد ۲ میں سرشار کا دبدبہ آصفی سے علیحدگی کا یہ اعلان شائع کیا گیا۔

"رسالہ ہٰذا کی ایڈیٹری سے چوں کہ پنڈت رتن ناتھ صاحب سرشار کا تعلق علیحدہ ہو گیا ہے۔ اس کے کل حقوق بنام ہیرالال صاحب نشاط جاری رہیں گے۔" (ماخوذ از دبدبہ آصفی بابت ۶ ذی قعدہ ۱۳۱۶ھ)

یہ اشتہار ۱۳۱۷ھ تک شائع ہوتا رہا۔ آخری دنوں میں سرشار نے حیدر آباد میں کسی اور رئیس کے دربار سے وابستہ ہونے کی کوشش کی تھی۔ خدا معلوم کامیابی نصیب ہوئی یا نہیں۔ لیکن اپنی عمر کے آخری لمحہ تک وہ حیدر آباد ہی میں رہے۔ شراب کی کثرت نے سرشار کی صحت کو بہت زیادہ نقصان پہنچایا۔ تپ دروں کی وجہ سے کھانا پینا چھوٹ گیا اور آخر کار بقول سر عبدالقادر "۲۷ جنوری ۱۹۰۲ء" کو بعارضہ فالج قلب سرشار کا انتقال ہو گیا۔ چکبست نے ان کی تاریخ وفات ۲۱ جنوری ۱۹۰۳ء بتائی ہے۔ لیکن پنڈت بشن نارائن اور پنڈت اودت نارائن در نے سرشار کی تاریخ وفات ۲۷ جنوری ۱۹۰۲ء ہی لکھی ہے اور جو زیادہ قرین قیاس ہے۔ سرشار کے انتقال پر مہاراجہ کشن پرشاد نے خیالات اور تاثرات کا اظہار جس انداز میں کیا ہے

اس کا اندازہ اس عبارت سے لگایا جا سکتا ہے :۔

"دختِ رزان کے عقد میں آگئی تھی۔ اس کے ساتھ ان کا عشق کوہ کن کے رتبہ تک پہنچ گیا تھا جس کی بدولت مفت میں اپنی جانِ شیریں گنوائی .... دفعتہً سرشارِ ذی وقار، کانِ جواہر، خوبی و خزینۂ معانی، سرمستِ جامِ مے علوم و فنون بعارضہ فالج قلب ہمیشہ کے لئے اس دنیائے دوں سے اُٹھ کر عالمِ بقا کو سدھارا اور دوستوں کی محبت کی کچھ بھی قدر نہ کی۔ داغِ رنج والم دے گیا۔ آناً فاناً نقشِ وفا مٹ گیا اور یاروں کو ہدفِ آلام کر گیا۔ یوں تو ایسے شمعِ محفل کے خموش ہونے کا کس کو غم نہ ہوگا۔ اور کس کا دل اس غم میں تیرہ و تار نہ ہوا ہوگا۔ مگر کوئی میرے دل سے اس غم کا حال پوچھے۔

روئے گل سیر نہ دیدم و بہار آخر شد"

عقیدت کے یہ پھول کسی عام آدمی کی طرف سے پیش نہیں کئے گئے ہیں بلکہ مہاراجہ کشن پرشاد وزیر فوج آصفی و مدار المہام ریاست حیدرآباد دکن کے ہیں۔ غرضیکہ اس طرح اردو ادب کے اس عظیم فن کار نے اپنا آخری سفر جو بقول اہلِ حیدرآباد سفرِ آخرت منزل تھا تمام کیا۔

(۱۹۶۷ء)

امراؤ جان ادا — اور سماجی معنویت

مرزا محمد ہادی رسوا کا ناول "امراؤ جان ادا" صرف ایک طوائف کی آپ بیتی اور اس کے ادارے کے عروج و زوال کی داستان ہی نہیں ہے بلکہ یہ ایک ناآسودہ سماج کا آئینہ بھی ہے جس کی صلاحیتیں غیر ملکی سامراج کی مداخلت کے باعث فطری اظہار کے حقیقی مواقع نہ پاکر اس طرح بے راہ رو ہو جاتی ہیں کہ صحت مند سماج کی تعمیر کے بجائے عیش امروز سے نشاط کا آخری قطرہ نچوڑ لینے کی خواہش زندگی کا مقصد بن جاتی ہے اور لطافتوں کی تلاش اسے اس طرح کثافتوں کے دائرے میں اسیر کر دیتی ہے کہ ہر عیب ہنر بن جاتا ہے اور مصنوعی طریقوں سے قوت اور لذت حاصل کرنے کی آرزو طوائف اور اس کے ادارے کو سماج کی ایک ناگزیر حقیقت بنا دیتی ہے۔ لیکن انتزاع سلطنت اودھ کے بعد جب قدیم سیاسی و معاشی رشتے منقطع ہو جاتے ہیں تو نہ صرف یہ سماجی حقیقت باطل قرار پاتی ہے بلکہ زندہ رہنے کی خواہش فکر و احساس کے ایسے نئے سرچشموں، سیاسی و معاشی رشتوں، تخریب و تعمیر کی قوتوں اور ایسی نئی معنویت کی تلاش کے لئے مجبور کرتی ہے جو زندگی کو عقیدے، روایت، تقدیر پرستی اور لایعنی مشاغل کے ٹھہرے ہوئے گندے پانیوں سے نکال کر عقل و تدبیر اور افادیت کے ایسے بحرِ ذخّار سے آشنا کرا سکے جس کے عزیزے ہمیشہ لطافتوں سے معمور رہتے ہیں۔

منشیات کا استعمال، جنس زدگی، لایعنی مشاغل، رقص و سرود، توہمات و تعصبات، تقلید اور روایت پرستی جاگیردارانہ سماج کے ایسے امتیازات ہیں جن کو

اس کے لئے کسی نہ کسی طرح جائز قرار دیا جا سکتا ہے لیکن ان مشاغل اور افکار میں شدت وغلو اور مصنوعی طریقوں سے قوت ولذت حاصل کرنے کی خواہش ایسی انسانی مجبوری ہے جسے معاشرتی زندگی میں ناآسودگی، فرد اور سماج کے مابین حقیقی رشتوں سے محرومی، معنویت کے فقدان، داخلی وخارجی زندگی کے تضاد اور کش مکش کا لازمی نتیجہ کہہ سکتے ہیں اودھ کے جاگیردارانہ سماج کی یہ بدنصیبی رہی ہے کہ اسے شجاع الدولہ سے لے کر واجد علی شاہ تک کوئی ایسا بالغ نظر اور صاحبِ ہمت حکمراں نصیب نہیں ہوا جو مختلف مہاجر طبقوں کے مابین رشتۂ اتحاد استوار کر کے سماج کو بحران سے نجات دلا سکتا۔ چنانچہ حکمراں کی یہ بے توجہی اور فرار کی خواہش خواص کو بھی حالات کے بہاؤ کے ساتھ بہہ جانے کے لئے مجبور کر دیتی ہے اور جب غازی الدین حیدر نواب وزیر سے بادشاہ بن جاتے ہیں تو اودھ کا ہر چھوٹا بڑا جاگیردار، زمین دار اور امیر اپنے نام کے ساتھ راجہ اور نواب کا لقب اختیار کر لیتا ہے اور یہ لایعنی مشاغل محل اور ڈیوڑھیوں سے نکل کر عام سماجی زندگی کا ایک حصہ بن جاتے ہیں اور ظرفین کی ضرورت مصاحب پیشگی کو ہنر بنا دیتی ہے۔

سیاسی و سماجی بحران اور ذہنی انتشار کے اس احساس کو زائل کرنے کے لئے اگرچہ جاگیردارانہ سماج میں بھی منشیات کے علاوہ دیگر مشاغل شعر وشاعری، مشاعرہ بازی، قصہ خوانی، داستان طرازی، شطرنج، بٹیر، مرغ، کبوتر اور پتنگ وغیرہ کی بازیوں کو بطور افیون کے استعمال کیا جاتا ہے لیکن اس طرح کے مشاغل فکر کو کسی حد تک غذا اور جذبے کو اظہار کے مواقع تو فراہم کر سکتے تھے لیکن اعصاب کو اس تناؤ اور تشنج سے نجات نہیں دلا سکتے تھے جس میں شب وروز اضافہ ہی ممکن تھا۔ چنانچہ اس درد کی دوا طبقۂ نسواں اور نسائیت میں تلاش کی جانے لگی جس کے باعث خطۂ لکھنؤ جسم فروشوں کی ایسی آماجگاہ بن گیا جہاں غربت کے مارے ماں باپ چند سکّوں کے عوض اپنے جگر پاروں کو ہی فروخت نہیں کر جاتے تھے بلکہ حسین وجمیل عورتوں کو دور دور سے تلاش کرا کے اور زیادہ سے زیادہ قیمت دے کر منگایا جاتا تھا جس کے باعث اغوا اور بردہ فروشی جیسا انسانیت سوز عمل ایک نفع بخش کاروبار کی حیثیت اختیار کر لیتا ہے اور نسائیت کی آغوش میں سکون

کی یہ تلاش اس حد تک بڑھ جاتی ہے کہ نہ صرف مرد اپنا لباس اتار کو زنانہ پوشاک زیب تن کر لیتے ہیں بلکہ عادات و مزاج، ماحول اور تہذیب پر بھی اس کے اثرات نمایاں نظر آنے لگتے ہیں۔ ریختہ سے ریختی ایجاد کی جاتی ہے۔

نسائیت کے اس سمندر میں جو عورتیں کسی سبب سے محلوں اور ڈیوڑھیوں تک رسائی حاصل نہیں کر پاتیں وہ سماج سے اپنی قوت حاصل کرنے کے لئے عصمت فروشوں کے گروہوں میں شامل ہو جاتی ہیں لیکن یہ سماجی بحران اور ذہنی انتشار اس قدر شدید تھا کہ منکوحہ و ممتوعہ بیویوں، زر خرید لونڈیوں، کنیزوں، ماماؤں، خادماؤں، خرابوں، رنڈیوں، پتریوں، کنچنیوں، چونہ والیوں، ناگریوں، خانگیوں، کسبیوں، بیسواؤں، بازاریوں، ڈومنیوں، نٹنیوں، ڈیرہ داریوں، پیشہ وروں اور کشمیری طوائفوں سے جسمانی اتصال بھی آسودگی کا ذریعہ نہیں بن پاتا اور خود فراموشی کی خواہش ایسے بتانِ ہوش ربا کی آرزو کرنے لگتی ہے جو خود کو فروزاں رکھ کر جذبہ کی لو کو فروغ، ذہن کو فکرِ امروز اور اندیشۂ فردا، اعصاب کو شکستِ خمار اور قویٰ کو اضمحلال سے نجات دلاکر توانائی اور حرارت کے احساس کو برقرار رکھ سکے۔ اس منصب کو تربیت یافتہ طوائف ہی انجام دے سکتی تھی۔ چنانچہ سماج کے یہ تقاضے طوائف کو ایک ایسی ضرورت اور ادارے میں تبدیل کر دیتے ہیں جہاں جسمانی تلذذ اور لذت کوشی سے لے کر ذوقِ جمال اور ادبی مذاق کی تسکین تک جملہ سامان نشاط اور اسباب مدہوشی مہیا کئے جا سکتے ہیں۔ طوائف کی یہ افادیت اور ہمہ جہتی اس کے منصب اور وقار میں اس حد تک اضافہ کر دیتی ہے کہ اسے مصاحب اور درباری کا درجہ مل جاتا ہے۔ دیگر ملازمین کی طرح اس کا نام بھی دفتر میں لکھا جاتا ہے اور سماج میں طوائف سے ربط و تعلق اس طرح شرافت و امارت کی علامت بن جاتا ہے کہ اس کے بغیر ادبی نشستیں بے کیف، زنانہ مجلسیں سونی اور عرس و محرم کی مجالس نامکمل سمجھی جاتی ہیں۔ اس کا بالا خانہ آداب محفل اور طرز نشست و برخاست کی ایسی تعلیم گاہ بن جاتا ہے کہ امرا اپنے بچوں کو وہاں بھیجنے میں فخر محسوس کرتے ہیں اور وہ سماج کی ایسی ضرورت بن جاتی ہے کہ جسم کا سونا پگھل جانے کے بعد بھی اس کی افادیت میں کمی نہیں آتی۔

امراؤ جان ادا میں خانم جان اور اس کا چکلہ اس طرح کی ایک جہاں دیدہ، تجربہ کار اور تربیت یافتہ طوائف اور اس کے اعلیٰ و متحرک ادارے کی حیثیت رکھتا ہے جہاں سماج کی ضرورتوں اور تقاضوں کے مطابق مختلف سن و سال، رنگ و روپ، وضع قطع اور عادت و مزاج کی عورتیں بنی سنوری، نوک پلک سے درست، عمدہ اور قیمتی لباس سے آراستہ کارچوبی، تلواں جوڑوں، کریب کے دوپٹوں، گرنٹ کے پاجاموں سے پیراستہ اور کڑوں، چوڑیوں، کنگنوں، انگوٹھیوں، آویزوں، بالیوں، انتیوں، جلیبیوں، امرتیوں، کنٹھوں، مالاؤں، سمرنوں اور نورتنوں وغیرہ زیورات سے مرصع دل بہلانے کے لئے ہر وقت موجود رہتی تھیں۔ ان میں خوب صورت ایسی جیسے خورشید جان، جس کا کوئی جواب نہ تھا" پری صورت، رنگ میدا شہاب، ناک نقشہ گویا صانعِ قدرت نے اپنے ہاتھ سے بنایا ہے۔ جو ایک نظر دیکھے ہزار جان سے فریفتہ ہو جائے۔ جس محفل میں جا کے بیٹھ گئی معلوم ہوا کہ ایک شمع روشن ہو گئی۔"

خورشید اگر خوب صورتی میں یکتائے روزگار تھی تو بیگاہ جان بدصورتی میں فرد تھی۔ "صورت ایسی کہ رات کو دیکھو تو ڈر معلوم ہو۔ رنگ سیاہ جیسے الٹا توا۔ اس پر چیچک کے داغ، پاؤ بھر قیمہ بھر دو تو سما جائے۔ بھدی ناک، ٹھگنا قد، لوگ یونی ہنھنی کی پھبتی کستے تھے۔" لیکن گلا قیامت کا تھا، معلومات اچھی تھی، مور پھنا اسی کے گلے سے نکلتے سنا گیا تھا۔

خورشید اگر جنت نگاہ تھی تو وہ فردوسِ گوش تھی۔ اس طرح کی دیگر طوائفوں میں ایک امیر جان تھی جس کو دیکھنے کی لوگ آرزو کرتے تھے " کھلتی چمپئی رنگت، بوٹا سا قد، چھریرا بدن، نازک ہاتھ پاؤں، بانکی ادائیں، ترچھی نگاہیں، مزاج میں تمکنت" لیکن جس قیامت کے لوگ شیدائی تھے وہ طوائف زادی بسم اللہ جان تھی، جس کا کھلتا ہوا سانولا رنگ، کتابی چہرہ، ستواں ناک، بڑی بڑی آنکھیں، سیاہ پتلی دیکھنے والے کو اپنی طرف متوجہ کئے بغیر نہیں رہتی تھی۔ کسی کو انگوٹھا دکھا دیا، کسی کا منہ چڑا دیا۔ رنگ و روپ کے ان نگار خانوں میں توانائی اور حرارت کے احساس کو برقرار رکھنے

کے لئے جسموں کی بھٹیاں تو روشن رہتی ہی تھیں لیکن اس کو مزید فروغ دینے کے لئے ناز و ادا، غرور و تمکنت کی پھبتیاں اور اشاروں و کنایوں کی پھلجڑیاں بھی چھوٹتی رہتی تھیں۔ یہاں اس احساس اور لذت کو انتہائے عروج پر پہنچانے کے لئے وہ آتشِ رقابت بھی بھڑکتی رہتی تھی جس کی ضرورت اور تلاش امیرزادوں اور نوجوانوں کو یہاں کھینچ بلاتی تھی۔ جس کے ہزار ہا طریقوں میں انھیں مہارت حاصل ہوتی تھی۔ ایک ایک کو پان لگا کے دیتی جاتی ہیں، چہلیں ہوتی جاتی ہیں۔ لوگ بن مانگے کلیجہ نکال کر دیئے دیتے ہیں لیکن ان کی سرکار میں کسی کی نذر ہی قبول نہیں ہوتی۔ اِدھر اس کو رُلا دیا اُدھر اس کو ہنسا دیا۔ کسی کے کلیجہ میں چٹکی لے لی۔ کسی کا دل تلوؤں سے مل ڈالا۔ بات بات میں روٹھی جاتی ہیں۔ لوگ منا رہے ہیں لیکن یہ جان جان کر جلا رہی ہیں۔" اس طرح سطحی لذت اور مسرت کی تلاش اور مصنوعی طریقوں سے قوت حاصل کرنے کی یہ کوشش اس سماج کی ایسی مجبوری بن جاتی ہے کہ جو لوگ ان چکلوں تک نہیں پہنچ پاتے ہیں وہاں یہ طوائفیں خود پہنچ جاتی ہیں اور طرفین کی ضرورت ان چکلوں کو اس طرح کے چلتے پھرتے طوائف خانوں اور ڈیرہ دار طوائفوں میں تبدیل کر دیتی ہے کہ جن کو قدر دانوں کی تلاش کسی ایک مقام پر زیادہ دنوں ٹھہرنے نہیں دیتی اور جو طوائفیں اپنے چکلوں کو چھوڑنا نہیں چاہتیں انھیں میلوں ٹھیلوں سے اغوا کر لیا جاتا ہے۔

لذت کوشی اور تعیش پسندی کا یہ سلسلہ صرف پیشہ ور طوائفوں تک ہی محدود نہیں رہا تھا بلکہ ان چکلوں میں پروان چڑھنے والی کلیوں کو مسلنے کی حسرت میں وہ اس طرح دیوانے ہو جاتے تھے کہ ایک دوسرے سے بازی لے جانے اور ہزاروں روپئے خرچ کرنے میں بھی انھیں کوئی تامل نہیں ہوتا تھا جس کے باعث اس سماج میں مِسّی کی رسم نے ایسی اہمیت اختیار کر لی تھی کہ اس کا جشن بڑی دھوم دھام سے منایا جاتا تھا اور تمام شہر کے عیاش اور رنڈیاں، ڈوم دھاڑی، کشمیری بھانڈ، ڈیرہ دار طوائفیں ایک مرکز پر جمع ہو جاتے تھے اور نامی گوئیوں کو دور دور سے بلایا جاتا تھا۔ اس طرح کے جشن اور مِسّی کی رسم دراصل ایسے سماجی اعلانات کی حیثیت رکھتے تھے جس کے بعد اس لڑکی کو

نہ صرف طوائف کی سند حاصل ہو جاتی تھی بلکہ اس کے دروازے بھی ہر خاص و عام کے لئے کھول دیئے جاتے تھے اور اس کا کمرہ اور عملہ الگ کر دیا جاتا تھا۔

تماش بینی کی ان لذتوں سے صرف اہل لکھنؤ ہی لطف اندوز نہیں ہوتے تھے بلکہ اس سامانِ تعیش کی شہرت اور لذت آگیں فضا دوسرے شہروں کے امیرزادوں اور نوجوانوں کے لئے بھی مقناطیسی کشش کی حیثیت رکھتی تھی جو بظاہر طلب علم کے لئے یہاں آتے تھے لیکن لکھنؤ آکر ان پر یہاں کا رنگ اس طرح غالب آجاتا تھا کہ وہ درس و تدریس کو بھول کر علمِ تماش بینی میں طاق اور فن بے غیرتی میں مشّاق ہو جاتے تھے۔ اس طرح کے لوگوں میں سے ایک صدر الصدور کے صاحبزادے میاں راشد علی عرف رکّھن میاں بھی تھے جو امراؤ جان کی رسم مسّی ادا کرنے کے شوق میں ایسے دیوانے ہو جاتے ہیں کہ ماں سے چھپا کے دو گاؤں رہن رکھ دیتے ہیں اور جب تک تعلیم کے نام پر وطن سے بے فکل وغش روپیہ چلا آتا ہے۔ یہ دادِ عیش دیئے رہتے ہیں اور جب یہ سلسلہ بند ہو جاتا ہے تو یادوں کو سینہ سے لگائے بے نیل و مرام خالی ہاتھ گھر لوٹ جاتے ہیں یا پھر کسی طوائف کے رکھیل بن کر ہمیشہ ہمیشہ کے لئے لکھنؤ میں رہ جاتے ہیں۔

اس طرح کے نو وارد طبقہ کو اگرچہ لکھنؤ کے جاگیردارانہ سماج میں پسندیدہ نظروں سے نہیں دیکھا جاتا تھا اور طوائفیں بھی ان کے ساتھ اچھا برتاؤ نہیں کرتی تھیں اور رکھنچاؤ کے ساتھ پیش آتی تھیں۔ امراؤ جان کو بھی راشد علی کے نام اور عرفیت میں دیہاتی پن نظر آتا ہے لیکن حقیقت یہ ہے کہ یہی وہ طبقہ تھا جو ایک عرصہ تک لکھنوی سماج کی کھوکھلی معیشت کے لئے سہارا بنا رہتا ہے اور اپنی دولت کو یہاں لا کر لٹاتا رہتا ہے۔

تماش بینوں کو اپنی طرف متوجہ کرنے کے لئے اگرچہ اس پیشہ میں جسمانی کشش اور آرائش جمال کو بنیادی حیثیت حاصل ہوتی ہے لیکن ذہنی آسودگی، عزت نفس اور جمالیاتی ذوق کی تسکین کی خواہش نے زیب و زینت، آراستگی اور نفاست کو ان چکلوں کا لازمی جزو بنا دیا تھا تاکہ آنے والا تھوڑی دیر کے لئے باہر کی دنیا کو بھول جائے۔ چنانچہ اس مقصد کے حصول کے لئے کمروں کو خاص طور پر سجایا جاتا تھا "فرش پر صاف

ستھری چاندنیاں، نواڑ سے پلنگ ڈوریوں سے کسے ہوئے، چھت میں چھت گیریاں لگی ہوئی جس کے درمیان ایک مختصر سا جھاڑ، اِدھر اُدھر ہانڈیاں، بڑے بڑے نقشی پاندان خس دان، خاصدان، اُگالدان اپنے اپنے قرینوں سے رکھے ہوئے، دیواروں پر جلی آئینے عمدہ عمدہ تصویریں سرِ شام سے دو کنول روشن" رہتے تھے لیکن یہ طرزِ معاشرت لکھنؤ کی عام زندگی کا حصہ نہیں تھا اس کے لئے صرف طوائفوں کے بالاخانے اور امراء کے محلات اور ڈیوڑھیاں ہی مخصوص تھیں خود اسی چکلہ میں ایک کمرہ بوا حسینی کا بھی تھا جس کی حیثیت کو اکوری خانہ سے زیادہ نہیں تھی اور میاں کریم کے مکان کا نوذکر ہی کیا جس کے پردے کیواڑوں کا بھی کام دیتے تھے۔ متوسط طبقہ کے افراد کے مکان بھی اس تہذیب و شائستگی سے عاری تھے۔ اکبر علی خاں کا مردانہ مکان کچا تھا اور چھوٹی سی" دلنیہ" کے آگے چھپّر پڑا ہوا تھا۔ زنانہ مکان اگرچہ پختہ تھا اور خدا کا دیا سب کچھ تھا لیکن ایک سلیقہ کی کمی نے ہر چیز کو گندگی کے ڈھیر میں اس طرح تبدیل کر دیا تھا کہ طوائف کا جی بھی مالش کرنے لگتا ہے۔

گھریلو زندگی میں نفاست اور سلیقہ کی یہ کمی دراصل اس سماجی بحران، تعلیم و تربیت، مسرت اور اعتماد کے فقدان کا نتیجہ تھا جس نے طبقۂ نسواں کی بے زاری اور بددلی میں اس طرح اضافہ کر دیا تھا کہ وہ گھر کی چہار دیواری میں محصور رہنے کے باوجود گھر اور شوہر دونوں سے بے نیاز ہو گئی جس کے باعث طوائفوں کے بالاخانے گھریلو زندگی کا ایسے نعم البدل اور کلب بن گئے تھے جہاں آسودگی کے متلاشی افراد شب و روز کا فرق بھول جاتے تھے اور جسموں کی شراب اور نفاست کی گزک کے ساتھ کیف و سرمستی کی ایسی راہوں کو ڈھونڈ نکالتے تھے جہاں سے واپسی ممکن نہیں رہتی۔ چنانچہ رقص و موسیقی، نغمہ و سرود اس زندگی کا ایسا جز بن جاتے ہیں کہ طوائف کے لئے ان کی تعلیم و تربیت ضروری ہو جاتی ہے اور یہ چکلے ایسی تربیت گاہوں میں تبدیل ہو جاتے ہیں جہاں نوچیوں کی تعلیم کے لئے لائق استاد مقرر کئے جاتے تھے۔ امراؤ جان ادا میں خانم جان کا چکلہ اسی طرح کی تربیت گاہ کا ایک نمونہ پیش کرتا ہے۔

رقص و موسیقی میں اس ریاضت کا صرف یہی سبب نہیں تھا کہ یہ فنون اس پیشہ کا جزو بن گئے تھے اور ان مراکز میں آنے والے افراد کے لئے لذت ساز اور لطافت آواز سے ایسی فضا پیدا کرنا ضروری ہو گیا تھا کہ وہ دنیا و مافیہا سے بے نیاز ہو جائیں بلکہ عام سماجی انتشار اور پراگندگی ذہن نے ان مشاغل کو ایسی سماجی قدر میں تبدیل کر دیا تھا کہ خوشی کی کوئی محفل، شادی کی کوئی تقریب ان کے بغیر ادھوری سمجھی جاتی تھی۔ اس طرح کی محفلوں میں جہاں دیگر لوازمات اور سامان تعیش فراہم کئے جاتے تھے وہاں طوائفوں کے مجروں کے لئے بھی خاص اہتمام کیا جاتا تھا اور خوش رو اور خوش گلو رقاصاؤں کو دعوت دی جاتی تھی۔ بارہ دریوں کو اس شان سے سجایا جاتا تھا کہ بیش قیمت آلات کی روشنی سے رات کو دن ہو جاتا تھا۔ صاف ستھرے فرش، ایرانی قالین، زربفت کے مسند، تکیوں اور رنگ برنگ کے مرذنگوں سے محفل آراستہ کی جاتی تھی۔ عطر اور پھولوں کی خوشبوؤں سے تمام بارہ دری بس جاتی تھی اور دھواں دھار حقوں کی مہک اور گلوریوں کی خوشبوؤں سے دماغ معطر ہو جاتے تھے۔

سماجی زندگی میں طوائفوں کے یہ مجرے امارت کا اظہار اور جذبات کو مشتعل کرنے کے مواقع ہی فراہم نہیں کرتے تھے بلکہ یہ اجتماعی مدہوشی، فرار اور مصنوعی طریقوں سے لذت اور قوت حاصل کرنے کا ایسا ذریعہ بھی بن جاتے ہیں جہاں خورد و کلاں کے مابین کوئی امتیاز باقی نہیں رہتا تھا۔ اس طرح کے مجروں میں عطر، پھولوں کی خوشبوؤں، حسن و شباب کی رعنائیوں، تھرکتے ہوئے جسموں کی برق پاشیوں اور ساز و آواز کے زیر و بم سے اندرون جذبات کو اس طرح مشتعل کر دیا جاتا تھا کہ ساری محفل پر وجد کی سی کیفیت طاری ہو جاتی تھی۔ امراؤ جان اپنے ایک مجرے کی تفصیل اس طرح بیان کرتی ہے۔

> "پہلے گت شروع ہوئی۔ اس میں محفل کچھ میری طرف مخاطب ہوئی۔ میری بھی اٹھتی جوانی تھی، صورت اچھی نہ تھی، مگر اس وقت کی پھرتی، چالاکی، الھڑ پن ع
>
> کچھ نہ پوچھو شباب کا عالم

گت تھوڑی ہی دیر ناچی ہو گی کہ خانم نے یہ غزل شروع کرا دی ؎

آج اس بزم میں وہ جلوہ نما ہوتا ہے
دیکھئے دیکھتے اک آن میں کیا ہوتا ہے

اس غزل کے شروع کرنے کے ساتھ ہی محفل پر وجد کا عالم طاری تھا۔ ہر شخص محظوظ تھا۔ ہر لفظ پڑا ہا ہا۔ ایک ایک شعر آٹھ دس مرتبہ گوایا گیا۔ پھر بھی سیری نہیں ہوتی تھی۔"

جذبات میں ہیجان اور دوران خون میں تموج پیدا کر کے فکر امروز اور اندیشۂ فردا سے نجات حاصل کرنے کی خواہش کے باعث یہ مشاغل اودھ کے جاگیردارانہ سماج پر اس حد تک غالب آ جاتے ہیں کہ نہ صرف تمام وسائل ان کے لئے وقف ہو کر رہ گئے تھے بلکہ ان کے لئے امکانات کی تلاش میں بھی ایک طرح کی آسودگی کا احساس پایا جانے لگا تھا، جس نے طوائف اور اس کے ادارے کو سماج کی ایک ناگزیر حقیقت بنا دیا تھا کہ فیشن، معیار شرافت اور شان امارت کے نام پر ریاست اور سرکار، ڈیوڑھی اور دربار میں دیگر ملازمین کی طرح ان کو پابند کرنا بھی ضروری ہو گیا تھا۔ جعفر علی خاں اسی طرح کے ایک نواب تھے جن کا سن اگرچہ ستر سال کا تھا۔ منہ میں ایک بھی دانت نہ تھا۔ پشت خم ہو گئی تھی۔ سر میں ایک بال سیاہ نہ تھا۔ مگر اب تک اپنے آپ کو پیار کرنے کے لائق سمجھتے تھے اور دو گھنٹہ طوائف کی مصاحبت کو ضروری جانتے تھے۔ نواب جعفر علی خاں پر کیا منحصر تھا، لکھنؤ میں کوئی امیر ایسا نہ تھا جس کے پاس رنڈی ملازم نہ ہو۔ نواب ملکہ کشور کے دربار میں بھی طوائف کو مرتبہ حاصل تھا۔ شہزادے مرزا اسکندر حشمت عرف جرنیل صاحب کے مجرائیوں میں بھی امراؤ جان کا نام شامل تھا۔ سید قطب الدین افسران فوج بھی اس کے حال پر عنایت کرتے ہیں اور جب مرزا برجیس قدر کو مسند ریاست پر بٹھایا جاتا ہے تو بہ لحاظ قدامت امراؤ جان کو بھی مبارک باد دینے کے لئے طلب کیا جاتا ہے۔

مصاحبت کے اس منصب کو انجام دینے اور امراء کی محفلوں میں جگہ پانے کے لئے طوائف کا تعلیم یافتہ ہونا بھی ضروری تھا۔ چنانچہ سماجی تقاضے چکلوں میں

ایسے مکتبوں کے لئے گنجائش پیدا کردیتے ہیں جہاں نو عمر اور کم سن لڑکیوں کو رقص و موسیقی، نغمہ و سرود کے ساتھ دیگر علوم و فنون کی بھی تعلیم دی جاتی تھی۔ لکھنے پڑھنے کے علاوہ شعر و شاعری کی مشق بھی کرائی جاتی تھی۔ امراؤ جان کی ابتدائی تعلیم و تربیت اسی ضرورت کا حصہ تھی جس کا حال امراؤ جان ان الفاظ میں بیان کرتی ہے :-

"خانم کی نوچیوں کو صرف ناچ گانے کی تعلیم ہی نہیں دی جاتی تھی بلکہ پڑھنے لکھنے کے لئے مکتب بھی تھا۔ مولوی صاحب نوکر تھے۔ بہت ہی شفقت سے پڑھاتے تھے۔ الف بے ختم ہونے کے بعد کریما، ماقیما، محمود نامہ صرف رواں پڑھا کے آمد نامہ یاد کرایا۔ اس کے بعد گلستاں شروع کرادی۔ دو سطریں پڑھاتے تھے۔ سبق حفظ کرایا جاتا تھا۔ خصوصاً اشعار، لفظ لفظ کے معنی، فقرے کی ترکیب نوک زباں تھی۔ لکھنے پڑھنے پر بھی محنت لی۔ املا درست کرایا۔ خط لکھوائے۔ گلستاں کے بعد اور کتابیں فارسی کی پانی ہوگئی تھیں۔ سبق اس طرح ہوتا تھا جیسے آموختہ پڑھایا جاتا ہے۔"

لیکن چونکہ یہ مکتب مسجد کے اس مکتب سے قطعی مختلف ہوتے تھے جہاں گوہر مرزا نے ابتدائی تعلیم حاصل کی تھی اور مولوی صاحب نے مارے طمانچوں کے منہ لال کر دیا تھا۔ اس طرح کی تعلیم و تربیت کا نتیجہ تھا کہ طوائف کا شمار ایسی باذوق خواتین میں ہونے لگا تھا جو مسرت و ادبی ذوق کے ایسے مواقع فراہم کر سکتی تھیں جن کے امکانات گھروں کی چہار دیواریوں میں مفقود ہو چکے تھے۔ نواب سلطان (نواب محمد تقی خان) اسی مسرت اور تسکین کی تلاش میں امراؤ جان کے بالاخانے تک رسائی حاصل کرتے ہیں اور کچھ دنوں کے لئے ایک دوسرے کی ایسی ضرورت بن جاتے ہیں کہ جب یہ تعلق ختم ہو جاتا ہے تو طوائف کو بھی افسوس ہوتا ہے۔

شعر و شاعری اور ادبی مشاغل اگرچہ کسی بھی مہذب سماج کے لئے ایک ناگزیر حقیقت کی حیثیت رکھتے ہیں لیکن تخلیقی صلاحیتوں کو اظہار کے حقیقی مواقع نہ ملنے کی صورت

ہیں جب یہ مشاغل ذہنوں کو ہمہ وقت مصروف رکھنے کا ایک ذریعہ بن جاتے ہیں تو کرب کے احساس کو زائل کرنے کے لئے طبقۂ نسواں کی شمولیت بھی ضروری ہو جاتی ہے۔ اودھ کے جاگیردارانہ سماج میں اس ضرورت کو بھی طوائف پورا کرتی ہے۔ چنانچہ اس ناول کا آغاز بھی اسی طرح کی ایک ادبی نشست سے ہوتا ہے جہاں امراؤ جان ادا بھی ایک شاعر کی حیثیت سے شریک ہے لیکن طوائفوں کا یہ اثر و رسوخ صرف عام ادبی محفلوں ہی تک محدود نہیں رہتا بلکہ اس کے دربار میں ایسے عالم و فاضل بھی نظر آتے ہیں جن کو سماج میں عزت کی نگاہ سے دیکھا جاتا ہے۔ بوا حسینی کے پرستار مولوی صاحب کا ذکر ہی کیا بسم اللہ جان کے عاشقوں میں ایک مولوی صاحب قبلہ بھی تھے جو عربی کی اونچی اونچی کتابوں کا درس دیتے تھے۔ دور دور سے لوگ ان سے پڑھنے آتے تھے۔ معقولات میں ان کا مثل و نظیر نہ تھا۔ سن شریف ستر کے قریب تھا۔ "ان کا نورانی چہرہ، سفید ڈاڑھی، منڈے ہوئے سر، عمامہ، عبائے شریف، عصائے مبارک اور زیتون کی تسبیح کو دیکھ کر کون کہہ سکتا تھا کہ آپ ایک شوخ، نوجوان اور شریر رنڈی پر اس طرح عاشق ہیں کہ اس کے ادنیٰ سے اشارے پر تیم کے درخت پر چڑھ جاتے ہیں اور لطف یہ ہے کہ اسی رنڈی سے ان کے صاحب زادے بھی عشق فرماتے ہیں۔

اس طرح تماش بینی، حسن پرستی، لذت کوشی اور فرار کی خواہش اس سماج کی ایسی مجبوری بن جاتی ہے کہ عالم و اوباش، جاہل و دانا، ڈاکو اور نیک معاش، آقا و غلام، بیٹا اور باپ سب ایک حمام میں ننگے ہو جاتے ہیں۔ اس ناول میں خانم کے آشنا مرزا صاحب، بوا حسینی کے پرستار مولوی صاحب، فیض علی ڈاکو، خان صاحب، سلطان صاحب، گوہر مرزا، میاں مستو، پنا مل جوہری مختلف طبقوں کے ایسے ہی افراد ہیں جو اپنی اپنی نفسیات اور طبقاتی امتیازات کے ساتھ طوائفوں کے بالاخانوں پر متحرک نظر آتے ہیں لیکن وہ عوام جو یہاں تک نہیں پہنچ پاتے میلے ٹھیلوں میں اپنی پیاس بجھاتے ہیں۔ اور رفتہ رفتہ عام سماجی زندگی میں ان کا اثر اس حد تک بڑھ جاتا ہے کہ عرس اور محرم کی مجالس بھی ان کے دائرہ اختیار میں آجاتی ہیں۔ عرس کی محفلوں میں اگرچہ

طوائف ایک ایسے تماش بین کی حیثیت سے شریک ہوتی تھی جو خود تماشہ بن جاتی تھی۔ لیکن محرم کی مجلسوں میں شوق نظارہ اور ذوق سماعت انھیں سر منبر جگہ دلوا تا تھا اور انھیں بھی سماج کی نبض شناسی میں ایسا ملکہ حاصل تھا کہ محرم کے مہینے میں وہ خود کو عام سماجی زندگی سے اس طرح ہم آہنگ کر لیتی تھی کہ شہر کے اہم ماتم داروں میں ان کا بھی شمار ہونے لگا تھا اور وہ ایسے باکمال مرثیہ خوانوں میں شمار کی جانے لگی تھی کہ بڑے بڑے سوز خواں ان کے سامنے منہ کھولنے کی جرأت نہیں کر سکتے تھے۔ مرثیہ خوانی کی اس مہارت اور شہرت نے اس کے مرتبے و وقار میں اس حد تک اضافہ کر دیا تھا کہ شاہی محلات بھی اس کی زد میں آ گئے تھے۔

اس طرح طوائف اور اس کا ادارہ اس سماج میں جنسی آسودگی، ذوق جمال اور ادبی مذاق کی تسکین دل بہلانے، وقت گذارنے، ایک مرکز پہ جمع ہونے اور مصنوعی طریقوں سے قوت اور لذت حاصل کرنے کا ایک اہم وسیلہ ہی نہیں رہتا بلکہ مذہبی اور فکری زندگی میں دخیل ہو کر وہ تہذیبی زندگی کا ایک ایسا جزو بن جاتا ہے جس میں بظاہر قیادت کے آثار نظر نہیں آتے لیکن اس پیشہ کی نفسیات اور تقاضوں میں اعتدال اور توازن کا ایسا جوہر ضرور شامل رہتا ہے جو اسے سماجی زندگی میں مرکز و محور کی حیثیت عطا کر دیتا ہے اور یہ مرکزیت جاگیر دارانہ نظام اور قدیم سیاسی و معاشی رشتوں کی موجودگی تک برقرار رہتی ہے لیکن انتزاعِ سلطنت اودھ کے بعد جب یہ رشتے منقطع ہو جاتے ہیں تو دیگر تہذیبی اور سماجی اداروں کی طرح طوائف اور اس کا ادارہ بھی زوال کی زد میں آ جاتا ہے اور پرانے رشتوں کے ساتھ ہجرت اور مایوسی کے بعد جب دوبارہ طوائف لکھنؤ کی سماجی زندگی کی طرف رُخ کرتی ہے تو اسے نئے حاکم، نئے نظام، نئے سماجی و معاشی رشتوں کا ہی سامنا نہیں کرنا پڑتا بلکہ زندگی کے تقاضے بھی بدلے ہوئے نظر آتے ہیں۔ اس تبدیلی کا اظہار امراؤ جان ادا اس طرح کرتی ہے۔

> ''لکھنؤ میں آ کر خانم کے مکان پر اُتری۔ وہی چوک، وہی کمرہ، وہی ہم ہیں۔ اگلے آنے والوں میں سے کچھ لوگ کلکتے چلے گئے تھے۔ کچھ

اور شہروں میں نکل گئے۔ شہر میں نیا انتظام، نئے قانون جاری تھے۔
آصف الدولہ کے امام باڑے میں قلعہ تھا۔ چاروں طرف دمدمے بنے
ہوئے تھے۔ جا بجا چوڑی چوڑی سڑکیں نکل رہی تھیں۔ گلیوں میں
کھرنجے بنائے جاتے تھے۔ نالے نالیاں صاف کی جاتی تھیں۔
غرضیکہ لکھنؤ اب اور ہی کچھ ہو گیا تھا...... خانم کی طبیعت بھی
بدل گئی تھی۔ مزاج میں ایک قسم کی بے پرواہی سی ہو گئی تھی۔ جو رنڈیاں
نکل کے علیحدہ ہو گئی تھیں ان کا ذکر کیا جو ساتھ رہتی تھیں ان کے
روپئے پیسے سے کوئی واسطہ و غرض نہ تھی۔"

خانم جان کی یہ بے التفاتی اور لاپرواہی ڈھلتی ہوئی عمر کی نفسیات سے زیادہ ان حالات اور تبدیلیوں کا نتیجہ تھی جس نے قوت اور توانائی کے ان سرچشموں کو خشک کر دیا تھا جن سے طوائف اور اس کا ادارہ غذا حاصل کرتا تھا۔ اس راکھ کے ڈھیر میں اگرچہ اب بھی نواب محمود علی خاں جیسی چنگاریاں موجود تھیں جو طوائف سے تعلق اور ملازمت کے علاوہ اسے پابند کر لینے کے آرزو مند ہو سکتے تھے۔ لیکن زمانے نے ان کے مزاج اور نفسیات کو اس طرح بدل ڈالا تھا کہ داد و دہش پر شک اور ملکیت کا جذبہ غالب آگیا تھا جسے غیر معمولی بخشش و فیاضی اور آزادی کی عادی طوائف برداشت نہیں کر پاتی۔ چنانچہ تعلق و ملازمت کے بعد جب نواب محمود امراؤ جان کو پابند کر لینا چاہتے ہیں تو امراؤ جان نہ صرف انکار کر دیتی ہے بلکہ اکبر علی خاں جیسے نامی "مختار پیشہ، چلتے پرزے، آفت کے پرکالے، ناجائز کارروائیوں میں مشاق، جعلسازی میں استاد، جھوٹے مقدمات بنانے میں وحید عصر، عدالت کو دھوکہ دینے میں یکتائے زماں" کے دامن میں پناہ لینے کے لئے خود کو مجبور پاتی ہے جسے نئی قانونی حکومت نے ابھرتی ہوئی حقیقت بنا دیا تھا لیکن یہ ابھرتی ہوئی طاقتیں اگرچہ سابقہ محرومیوں کے باعث کچھ دنوں کے لئے طوائف اور اس کے ادارے کے لئے سہارا تو ضرور بن سکتی تھیں لیکن اسے بدلے ہوئے سماجی رویوں اور معاشی ابتری سے محفوظ رکھ اس کے سابقہ مرتبہ اور منصب

کو بحال نہیں کرا سکتی تھیں۔ چنانچہ طوائف اور اس کا ادارہ جلد عام سماجی، سیاسی اور معاشی تبدیلیوں سے متاثر نظر آنے لگتا ہے اور سماجی تقاضوں کا فقدان اسے تعلیم و تربیت کے ایسے مواقع سے محروم کر دیتا ہے جو اس پیشہ کی اعلیٰ روایات کو برقرار رکھنے کے لئے ضروری تھے۔ حالات کا یہ جبر طوائف کو نہ صرف اس کے منصب سے گرا دیتا ہے بلکہ زندہ رہنے کی خواہش اُسے ایسے رشتے استوار کرنے کے لئے مجبور کرتی ہے جو عزت اور دولت یا سماج میں باعزت مقام دلوانے کے بجائے لونڈے گھیری، بدنگاہ، سفلی اور چھچھوری کے خطابات دلواتے ہیں اور وہ طوائف جس پر لوگ ہزاروں روپیہ ہی کیا جان نثار کرنے کے لئے تیار رہتے تھے اب اُسے تین تین پیسے کے لئے جھگڑنا پڑتا ہے۔ اور اس کے بالا خانے جو کبھی اپنی نفاست اور شائستگی کے لئے دور دور مشہور تھے نہ صرف گندگی کے ڈھیر میں تبدیل ہو جاتے ہیں بلکہ ایسے افراد کی آماجگاہ بن جاتے ہیں جو طوائف کو ہوس پرستانہ جذبۂ اظہار کے ایک وسیلہ سے زیادہ اہمیت نہیں دیتے۔ اس تبدیلی کا نقشہ امراؤ جان اس طرح پیش کرتی ہے :۔

> "جیسی وہ رنڈی تھی ویسے ہی اس کے آشنا۔ ایک آیا پاؤ بھر پوریاں تیل کی لئے چلا آتا ہے۔ دوسرا پچاس آم دو آنے سیکڑہ کے لیتا آیا۔ کسی سے دو گز نینوں کی فرمائش کی ہے۔ کسی سے مخملی بوٹ کا چونکا ہے۔ میلے تماشے میں دو چار گرگے ساتھ ہیں۔ بڑے بڑے صافے باندھے ہوئے۔ کف دار کرتے، انگرکھے، چست گٹھنا ڈانٹے کوئی دھوتی باندھے ہوئے۔ ہاتھ میں لٹھ ہے۔ گلے میں ہار پڑے ہیں .... سر راہ گالم گلوج، دھم چم کھسوٹ، جوتم جوتا ہو رہا ہے۔"

طوائف اور اس کے اعلیٰ و متحرک ادارے کا یہ زوال صرف اس حد تک ہی محدود نہیں رہتا بلکہ حالات کا جبر اُسے گداگری کے لئے مجبور کر دیتا ہے۔

طوائف اور اس کے مرتبہ میں یہ تبدیلی کوئی اچانک زقند نہیں تھی بلکہ اس زوال کے آثار انتزاعِ سلطنت سے قبل نظر آنے لگے تھے اور سماج کا ہوش مند طبقہ طوائف

اور اس کے ادارے نیز اس طرح کے مشاغل کو صحت مند معاشرے کی تعمیر کے لئے مضر سمجھنے لگا تھا۔ چنانچہ خورشید جان کے بے پناہ عشق اور رالی سلوک کے باوجود پیارے مرزا صاحب شادی کے بعد ہمیشہ کے لئے طوائف سے ترک تعلق کر لیتے ہیں۔ اسی طرح نواب چھبّن کے چچا جب کربلا سے واپس آتے ہیں تو اس جرم پر اپنے بھتیجے کو جائداد سے محروم کر دیتے ہیں کہ وہ اپنی زندگی لہو و لعب میں گذار رہا ہے اور بزرگوں کی نیک کمائی کو طوائفوں پر لٹا رہا ہے۔ حلال اور حرام کا یہ احساس اور نیک و بد کی یہ تمیز مذہبی احساس سے زیادہ جاگیردارانہ نظام کے زوال اور وسائل آمدنی کی اس تبدیلی کا نتیجہ تھی جس نے طبقۂ اعلیٰ کو جھنجوڑ کر رکھ دیا تھا اور صدیوں سے دبے کچلے مظلوم طبقہ کو ابھرنے کے ایسے مواقع فراہم کر دیے تھے کہ وہ طبقۂ اعلیٰ کے محفوظ حصاروں کو توڑ کر ان افراد کو للکار سکتا تھا جو تہذیب و شائستگی کے خود ساختہ علم بردار کہلاتے تھے۔

خاں صاحب کا ایسے وقت پر امراؤ جان کے بالاخانے پر پہنچنا جب کہ نواب محمد تقی خاں خلوت میں محو راز و نیاز تھے، محض اتفاقی امر تھا لیکن بالاخانوں کے عام آئین و آداب کو بالائے طاق رکھ کر وہاں ٹھہرنے پر اصرار، نواب صاحب کے ساتھ تلخ کلامی اور دست درازی عمل کے ایسے پہلو ہیں جن سے طبقۂ اعلیٰ کے خلاف عام سماجی رویوں، باغیانہ جذبات اور سرکشی کا اظہار ہوتا ہے۔ اسی طرح نواب صاحب کے مقابلہ میں فیض علی ڈاکو کو ترجیح دینا اور خانم کی مرضی اور چکلہ کے آداب کے خلاف امراؤ جان کا فیض علی کے ساتھ فرار ہو جانا، ایسے واقعات ہیں جن سے سماجی تبدیلیوں اور ان کی سمت و رفتار کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ ان تبدیلیوں کو مزید تقویت ان عناصر سے پہنچتی ہے جنھیں سماجی انتشار اور لاقانونیت نے ناپسندیدہ پیشے اختیار کرنے کے لئے مجبور کر دیا تھا۔

خورشید جان جو بیسواڑے کے زمیں دار کی لڑکی تھی، نہ صرف یہ کہ اس پیشہ کو ناپسند کرتی تھی بلکہ اپنی عادت اور مزاج کے اعتبار سے ایسی لڑکی تھی جو کسی بھی شریف مرد کی وفادار بیوی ثابت ہو سکتی تھی اس لئے وہ طوائف زادی بسم اللہ جان کے مقابلہ میں ناکام رہتی ہے۔ امراؤ جان کا تعلق اگرچہ طبقۂ اعلیٰ سے نہیں تھا لیکن وہ خود کو کبھی کبھی

اس پیشہ سے ہم آہنگ نہیں کر پاتی جس کا اظہار وہ اس طرح کرتی ہے :۔

"اپنی ہم عمروں میں مجھے اس قسم کا امتیاز حاصل تھا مگر اس سے کچھ نقصان بھی ہوا ۔ وہ یہ کہ جس قدر میری عزت زیادہ ہوتی گئی اتنا ہی میری خودداری کا خیال دل میں پیدا ہوتا گیا ۔ جہاں اور رنڈیاں لپے باکیوں سے اپنا مطلب نکال لیتی تھیں مجھے اس سے شرم آتی تھی ۔ یہ خیال آتا تھا ایسا نہ ہو انکار کر دے تو خفت ہوگی اور نہ ہر شخص سے میں بہت جلد بے تکلف ہو جاتی تھی .... مانگنے کی عادت کو میں معیوب سمجھنے لگی تھی ۔ اس کے علاوہ اور باتیں بھی مجھ میں رنڈی پنے کی نہ تھیں ۔ اس لئے میری ساتھ والیوں میں کوئی مجھے ناک چوٹی میں گرفتار ، کوئی خفقانی ، کوئی دیوانی سمجھتی تھی ۔ مگر میں نے اپنی کی کسی کی نہ سنی "

طوائف کے پیشہ میں رہتے ہوتے عزتِ نفس اور خودداری کا یہ احساس بھی ان سماجی تبدیلیوں کا نتیجہ تھا جس نے خارج سے توجہ ہٹا کر باطن پر مرکوز کر دی تھی اور عمل کے مقابلہ میں نتائج کی فکر زیادہ دامنگیر رہنے لگی تھی ۔

طوائف اور اس کے ادارے کا یہ داخلی بحران دراصل اس تضاد اور تصادم ، کشمکش اور انتشار کا ہی حصہ تھا جس میں اس زمانے کا عام سماج گرفتار نظر آتا تھا ۔ سیاسی و سماجی اور معاشی عدم مساوات ، طبقاتی ، نسلی ، علاقائی اور مذہبی تعصبات ، توہمات ، روایت اور تقدیر پرستی جیسے عیوب اور محبت ، اخوت ، عمل و ایثار ، اتحاد اور یگانگت جیسے جذبات کے فقدان نے سماج کو اس حد تک مفلوج کر دیا تھا کہ طوائف اور اس کے ادارے کی سرپرستی کرنا تو درکنار اس میں اتنی بھی طاقت نہیں رہی تھی کہ وہ خود کو غیر ملکی سامراج کے غلبہ سے نجات دلا سکتا ۔ اس سماج کو مزید صنف طبقہ نسواں کے بارے میں سماجی رویوں سے پہنچا تھا اور مردوں کی خود غرضی ، حسن پرستی اور لذت کوشی نے اس طبقہ کو افزائش نسل کی ایسی خود کار مشینوں میں تبدیل کر دیا

کہ وہ صحت مند سماج کی تعمیر میں حصہ لینے کے بجائے گھر کی ایسی چہار دیواری میں مقید ہو کر رہ گئی تھیں جہاں جہالت، تنگ نظری، توہمات اور تعینات کے سائے اس قدر گہرے تھے کہ پرورش اطفال جیسی اہم ذمہ داری، گھریلو زندگی کا سکون اور ازدواجی رشتوں کا تقدس باقی نہیں رہ سکتا تھا۔ اور جو خواتین اس قید سے آزاد تھیں ان کی آزادی کو رنڈی پنے کے طوق اور اس کے بالا خانوں کی پستی اور محکومی میں اس طرح بدل دیا تھا کہ وہ تنہائی اور محرومی کا شکار ہو کر ہمیشہ کے لئے سماج کا ناسور بن جاتی تھیں۔ جرائم کی حوصلہ افزائی اور حسن پرستی ایسی عورتوں کو تو بیگم بنا دیتی ہے جن کا کوئی ماضی نہیں تھا اور صورت کے علاوہ کسی ہنر میں یکتا نہیں تھیں لیکن سیرت کی خوبی اسے طوائف کے بالاخانوں پر بھی تنہائی اور گناہ کے احساس سے نجات نہیں دلا پاتی۔ خاندانی اختلافات اور زن و شوہر کے جھگڑے رام دیئی جیسی مغویہ لڑکی کو نواب کی بیوی بنا دیتے ہیں لیکن خاندانی وجاہت اور عزت کا جھوٹا پندار گوہر مرزا جیسے نواب زادے کو سماج کے ایک باعزت فرد کی حیثیت سے قبول کرنے کے لئے تیار نہیں ہوتا کیونکہ اس کی ماں ڈومنی تھی۔ اس محرومی اور ناانصافی کے خلاف اگرچہ گوہر مرزا کوئی صدائے احتجاج بلند نہیں کرتا لیکن اس کا عمل سماج کے خلاف انتقام کی ایسی علامت ضرور بن جاتا ہے جس کے اثرات کی نشان دہی کرنا بھی آسان نہیں ہے۔

اودھ کے شکست خوردہ جاگیردارانہ سماج کے یہ تضادات صرف اس حد تک ہی محدود نہیں رہتے بلکہ عام ضابطۂ اخلاق پر بھی اس کے شدید اثرات مرتب ہوتے ہیں۔ یہاں چوروں، اچکوں، ڈاکوؤں اور بدمعاشوں میں تو یہ اخلاق نظر آتا ہے کہ جب وہ کسی کو پہچان لیتے ہیں تو ہاتھ روک لیتے ہیں۔ چنانچہ جب فضل علی ڈاکو اپنے ایک ساتھی فیض علی کی آشنا امراؤ جان کو نواب محمد تقی خاں کے بنگلہ پر دیکھتا ہے تو نہ صرف لوٹ مار سے دست بردار ہو جاتا ہے بلکہ اپنے ساتھیوں سے کہتا ہے:-

"فضل علی:- جس ارادے سے آئے تھے تمہیں معلوم ہے مگر کسی کا کچھ خیال بھی ہے۔ مجھ سے تو نہیں ہو سکتا کہ فیضو بھائی کی

آشنا اور اس کی بہن کا اسباب لوٹوں یا جس سرکار سے ان لوگوں کا
توسل ہو وہاں دست درازی کروں۔ اگر وہ قید میں سنے گا تو کیا کہے گا۔"
چنانچہ ڈاکوؤں کا یہ قافلہ بنگلہ کی کسی چیز کو ہاتھ نہیں لگاتا اور چند سو روپیہ
لے کر وہاں سے چلا جاتا ہے۔ اس کے برعکس وہ لوگ جو خود کو شریف کہلوانے میں فخر
محسوس کرتے ہیں اپنے دوست یا عزیز کی آشنا پر ہاتھ صاف کرنے میں کوئی مضائقہ
نہیں سمجھتے۔ مولوی صاحب اور ان کے بیٹے دونوں ایک ہی رنڈی پر عاشق ہو جاتے
ہیں۔ اسی طرح میاں حسنو اس تاک میں رہتے ہیں کہ کب ان کے دوست پر وقت پڑے
اور وہ اسکی دولت اور آشنا پر ہاتھ صاف کریں۔ اس طرح کی مذموم حرکات پر
طوائف کو بھی غصہ آجاتا ہے۔ بسم اللہ جان اپنے غصہ اور ناگواری کا اظہار کرتے
ہوئے میاں حسنو سے کہتی ہے:-

"بسم اللہ جان:- میں کھری کہتی ہوں اس سے بُری مشہور
ہوں اور کہتی بھی نہ تمہارے چھچھورے پن پر جی جل گیا۔ یوں تم آتے
تھے۔ میں نے کبھی منع نہیں کیا۔ آج ہی تو نواب پر یہ واردات گذری
آج ہی آپ نے میرے منہ در منہ نوکری کا پیغام دیا۔ ہوش کی دوا
کرو۔ تم کیا نوکر رکھوگے۔"

اس اخلاقی تضاد کو بھی اسی سماجی بحران کا نتیجہ کہہ سکتے ہیں جس نے مصاحب
پیشگی کو ایک ضرورت اور طوائف اور اس کے ادارے کو مصنوعی طریقوں سے قوت
اور لذت حاصل کرنے کا ایک ذریعہ بنا دیا تھا لیکن سیاسی حالات اور معاشی
وسائل کی تبدیلی نہ صرف ان مشاغل کو بوجھ اور تہذیبی اقدار کو مشکوک بنا دیتی ہیں
بلکہ غور و فکر کے معیار کو اس طرح بدل دیتی ہیں کہ زندہ رہنے کے لئے تعمیر و تخریب کی
قوتوں، فکر و احساس کے نئے سرچشموں، فرد اور سماج کے مابین نئے رشتوں اور
زندگی میں نئی معنویت کی تلاش بھی ضروری ہو جاتی ہے۔ مرزا رسوا کا ناول امراؤ جان
ادا بھی اسی تلاش و جستجو اور خود آگاہی کا مظہر ہے۔

سماج کے ایک فرد کی حیثیت سے امراؤ جان جب تک اپنے ماں باپ کے گھر فیض آباد میں تھی اس کی زندگی ایک ہی سمت میں بہتی رہتی ہے۔ سماج کی دیگر لڑکیوں کی طرح اس کی توجہ کا مرکز بھی ماں، باپ، بھائی، سہیلیاں، مٹھائی، گڑیاں، جوتی، کپڑا اور زیور رہتے ہیں اور زندگی کے شب و روز اس طرح گذر جاتے ہیں کہ

"ابّا پہر دن چڑھنے سے پہلے ہی نوکری پر چلے جاتے تھے۔ امّاں سینا پرونا لے کے بیٹھ جاتی تھیں۔ میں بھیّا کو لے کے کہیں محلّہ میں نکل گئی یا دروازے پر املی کا درخت تھا وہاں چلی گئی۔ ہمجولی لڑکیاں لڑکے جمع ہوئے۔ بھیا کو بٹھا دیا خود کھیل میں مصروف ہوگئی۔ ہائے کیا دن تھے۔ کسی بات کی فکر ہی نہ تھی"

دن اگر اس طرح ہمجولی لڑکے اور لڑکیوں کے ساتھ کھیلتے کودتے بے فکری کے ساتھ گذر جاتا تو شام انتظار بن کر اُسے زندگی کی مسرّتوں سے ہم کنار کراتی اور باپ کی واپسی کے ساتھ گھر کی رونق لوٹ آتی۔ جس کی یاد اس کے حافظہ سے کسی طرح محو نہیں ہوتی۔

"ابّا جب شام کو نوکری پر سے آتے تھے اس وقت کی خوشی ہم بھائی بہنوں کی کچھ نہ پوچھئے۔ میں کمر سے لپٹ گئی۔ بھائی ابّا ابّا کر کے دوڑا۔ دامن سے لپٹ گیا۔ ابّا کی باچھیں مارے خوشی کے کھل جاتی ہیں۔ مجھ کو چمکارا پیٹھ پر ہاتھ پھیرا۔ بھیا کو گود میں اٹھا لیا...... مجھے خوب یاد ہے کہ کبھی خالی ہاتھ گھر نہ آتے تھے۔ کبھی دو کتارے ہاتھ میں ہیں۔ کبھی بتاشوں یا لڈّوؤں کا دونا ہاتھ میں ہے......... اس وقت بھائی بہنوں میں کس مزے کی لڑائیاں ہوتی تھیں۔ وہ کتارا چھینے لئے جاتا ہے۔ میں مٹھائی کا دونا ہتھیائے لیتی ہوں۔ ابّا اِدھر آ کے بیٹھے نہیں اُدھر میرے تقاضے شروع ہوگئے۔ ابّا! اللہ، گڑیا نہیں لائے۔ دیکھو میرے پاؤں کی جوتی کیسی ٹوٹ گئی ہے۔

لو ابھی تک میرا طوق سنار کے ہاں سے بن کے نہیں آیا۔ چھوٹی خالہ کی لڑکی کی دودھ بڑھائی ہے۔ بھئی میں کیا پہن کے جاؤں گی۔ چاہے کچھ ہو عید کے دن تو میں نیا جوڑا پہنوں گی۔ ہاں میں تو نیا پہنوں گی۔ ہاں میں تو نیا پہنوں گی۔"

ان چھوٹی چھوٹی فرمائشوں، ضدوں اور معصوم شرارتوں کے علاوہ اس کا دل اُن اُمنگوں، آرزوؤں اور حسرتوں سے بھی معمور تھا جس کا تعلق شادی بیاہ، نئے گھر اور شوہر سے ہوتا ہے۔ لیکن سماجی بحران، لاقانونیت اور حق سے نفرت کرنے والے افراد کی بدولت اس کی زندگی کی راہیں اچانک بدل جاتی ہیں اور وہ تمام رشتے بھی ٹوٹ جاتے ہیں جو گھریلو زندگی کے سکون اور سماجی عزت کی ضمانت بن سکتے تھے۔ خوف و دہشت کے سایے اسے اس طرح گھیر لیتے ہیں کہ وہ اپنی اسیری پر صدائے احتجاج بھی بلند نہیں کر پاتی۔ بردہ فروشوں کا یہ گروہ چند سکوں کے عیوض اُسے چکلہ دار خانم کے یہاں پہنچا دیتا ہے۔ نقلِ مکانی اور تبدیلیٔ ماحول کے ساتھ اس کا نام ہی نہیں بدل جاتا بلکہ وہ نئے رشتے استوار کرنے کے لئے بھی خود کو مجبور پاتی ہے۔ ماحول کے اثرات اور سماجی تقاضے اس کی شخصیت میں سرایت کرنے لگتے ہیں کہ وہ خود بخود گنگنانے اور تھرکنے لگتی ہے۔ اور چاہے جانے کی خواہش اس کے جذبات کو اس طرح بیدار کر دیتی ہے کہ گوہر مرزا کی چھیڑ چھاڑ میں اُسے مزا آنے لگتا ہے اور اس کی فطرت کے جوہر کھلنے لگتے ہیں جس کا اظہار امراؤ جان اس طرح کرتی ہے:-

"میرا دل چاہتا تھا کہ سب کے چاہنے والے مجھی کو چاہیں اور سب کے مرنے والے مجھی پر مریں، نہ کسی کی طرف آنکھ اٹھا کے دیکھیں نہ کسی پر جان دیں۔۔۔۔۔۔ میری تو وہ مثل تھی بیدولتی اپنے تیہے میں آپ کھولتی۔ اپنی ہمجولیوں کو دیکھ دیکھ کے پھکی جاتی تھی۔ کھانا پینا حرام۔ راتوں کی نیند اڑ گئی تھی۔ کپڑے بدل کر میرا جی چاہتا تھا کہ مردوں میں جا کے بیٹھوں۔ کبھی بسم اللہ کے کمرے میں چلی گئی۔ کبھی امیر جان

کے پاس ۔ مگر جہاں جاتی کسی نہ کسی بہانے اُٹھائی جاتی ۔ ان لوگوں کو میرا بیٹھنا ناگوار تھا........ اور نہ بیٹھنے دینے کا ایک اور سبب تھا کہ ان دنوں میری طبیعت میں شرارت کسی قدر سما گئی تھی ۔ جہاں بیٹھی کسی کو ٹھینگا دکھا دیا ۔ کسی کو منہ چڑا دیا ۔ کسی کے چٹکی لے لی ۔ ہر طرح مردوں سے لگاوٹ کرتی تھی"

لگاوٹ کی یہ باتیں اور ماحول کے تقاضے امراؤ جان کو اس راہ پر لگا دیتے ہیں جس کے لئے طوائف کا بالاخانہ مشہور ہے اور مسّی کی رسم ادا ہو جانے کے بعد وہ بھی عورت سے طوائف اور امراؤ سے امراؤ جان بنا دی جاتی ہے ۔ جو اس ماحول کا سب سے بڑا عطیہ ہی نہیں بلکہ ان حالات میں اس کی سب سے بڑی آرزو بھی ہو سکتی تھی ۔

امراؤ جان چونکہ صورت کی زیادہ اچھی نہیں تھی اس لئے رقص و موسیقی ، نغمہ و سرود ، شعر و شاعری اور شائستگی ہی اسکے امتیازی وصف قرار پاتے ہیں جن کی بدولت وہ ترقی کے مختلف مدارج طے کرتی ہے لیکن اس قدر و منزلت کے باوجود حالات کا جبر اور تنہائی و محرومی کا احساس اسے بار بار بغاوت کے لئے آمادہ کرتا ہے اور وہ گوہر مرزا ، نواب محمد تقی ، فیض علی ڈاکو اور اکبر علی خاں وغیرہ کے پیکروں میں اپنے خوابوں کی تعبیر اور گھریلو زندگی کا سکون تلاش کرتی ہے ۔ لیکن رسم و رواج اور وسائل آمدنی کی تبدیلی اس کی راہ کے پتھر بن جاتے ہیں ۔ اس محرومی و ناکامی کے باوجود بھی امراؤ جان حالات کے سامنے سپر نہیں ڈالتی اور خود کو ایسے قالب میں ڈھال لیتی ہے جس کے لئے جہدِ مسلسل ، فتح کا یقین اور ضمیر کی بیداری ، عزت نفس اور روحانی سکون کی علامت بن جاتے ہیں ۔

طوائف کے پیشہ میں رہتے ہوئے اگر وہ خورشید جان کی طرح اپنے پیشہ سے بے اعتنائی نہیں برت پاتی لیکن طوائف زادی بسم اللہ جان کی طرح یہ پیشہ اس کی زندگی کا مقصد بھی نہیں بن پاتا ۔ اور تصادم اور کشمکش کی بھٹی میں تپ کر اس کی قوتِ تمیز اس طرح بیدار ہو جاتی ہے کہ دولت و شہرت اور سطحی لذت سب ہیچ قرار پاتے

ہیں۔ خود امراؤ جان کی زبانی:۔

"جوان ہونے کے بعد میں عیش و آرام میں پڑ گئی تھی۔ اس زمانے میں گا بجا کے مردوں کو رجھانا میرا خاص پیشہ تھا۔ اس میں بمقابلہ اور ساتھ والیوں کے جس قدر کامیابی یا ناکامیابی مجھ کو ہوتی تھی وہی میری خوشی اور رنج کا اندازہ تھا۔ میری صورت بہ نسبت اوروں کے کچھ اچھی نہ تھی مگر فن موسیقی کی مہارت اور شعر و سخن کی قابلیت کی وجہ سے میں سب سے بڑھی چڑھی رہی .... میرا بہت سا وقت اس شخص کی ذاتی لیاقت، حسن اخلاق کے اندازہ کرنے میں صرف ہو جاتا تھا........ مانگنے کی عادت کو میں معیوب سمجھنے لگی تھی۔ اس کے علاوہ اور باتیں بھی مجھ میں رنڈی پنے کی نہ تھیں"

رنڈی پنے سے یہ نفرت اور عزت نفس کا احساس اگرچہ امراؤ جان کی شخصیت کا ایسا جوہر تھا جو اسے دوسری طوائفوں سے ممتاز بنا دیتا ہے لیکن اس کے فکر و احساس اور نفسیات کی ایسی گتھیاں بھی ہیں جن کے تانے بانے اس کی شخصیت سے زیادہ اس کے ماحول اور سماج میں بکھرے ہوئے نظر آتے ہیں۔ عقل و علم کی وہ دولت جس کی بدولت امراؤ جان رنڈی پنے سے نفرت اور امتیاز حاصل کرتی ہے اگرچہ پہلے بھی اس کے پاس موجود تھی لیکن سیاسی و معاشی رشتوں کی تبدیلی اور شخصی زندگی کے تجربے کے بغیر انفرادی اور اجتماعی زندگی کے تقاضوں کو سمجھنا اور نتائج بر آمد کرنا اس کے لئے ممکن نہیں تھا۔ چنانچہ جب اسے یہ روشنی حاصل ہو جاتی ہے تو یہ سمجھنے میں دیر نہیں لگتی کہ

"اے بے وقوف رنڈی کبھی اس بھلاوے میں نہ آنا کہ کوئی تجھ کو سچے دل سے چاہے گا۔ تیرا آشنا جو تجھ پر جان دیتا ہے چار دن کے بعد چلتا پھرتا نظر آئے گا۔ وہ تجھ سے ہرگز نباہ نہیں کر سکتا اور نہ تو اس لائق ہے۔ سچی چاہت کا مزہ اس نیک

بخت کا حق ہے جو ایک کا مُنہ دیکھ کے دوسرے کا مُنہ نہیں دیکھتی۔ تجھ جیسی بازاری شفتل کو یہ نعمت خدا نہیں دے سکتا۔"

امراؤ جان کا طوائفوں سے یہ خطاب نہ صرف اس سماج کے مُنہ پر ایک طمانچہ کی حیثیت رکھتا ہے جس نے اسے طوائف بنایا تھا بلکہ اس بیان میں اس کی اپنی شخصیت کا عرفان بھی پوشیدہ ہے۔ چنانچہ اس ادراک حقیقت کے بعد پہلے وہ رنڈی کے پیشے سے نفرت کرنے لگتی ہے۔ پھر رفتہ رفتہ اس سے تائب ہو کر کنارہ کش ہو جاتی ہے۔ لیکن اس کی زندگی میں معنویت اس وقت پیدا ہوتی ہے جب مطالعۂ کتب اور فکر و تعمق کی مدد سے وہ تقدیر و تدبیر کے فرق، عورت اور مرد کے تعلق، گناہ اور ثواب کے معنی سمجھنے لگتی ہے جو اس کی زندگی کو پرسکون بنا دیتے ہیں۔ امراؤ جان کے اس جہاد نفس اور توبہ و استغفار کے باوجود اس کا ظاہر ایسا ہے کہ شخصی اور سماجی محرکات اسے اب بھی پریشان کرتے ہیں جن میں مرزا رسوا کے فرسودہ افکار و خیالات بھی شامل ہیں۔

"رسوا:۔ نیک بخت عورت کو میں اپنی ماں بہن کے برابر سمجھتا ہوں خواہ وہ کسی قوم و ملت کی کیوں نہ ہوں اور ایسی حرکتوں سے مجھے سخت صدمہ پہنچتا ہے جو اس کی پارسائی میں خلل انداز ہوں۔ جو لوگ اس کو ورغلانے یا بدکاری پہ آمادہ کرنے کی کوشش کرتے ہیں میری رائے میں قابل گولی مار دینے کے ہیں۔ مگر فیاض عورتوں کے فیض سے مستفید ہونا میرے نزدیک کوئی گناہ نہیں۔"

اس پارسائی اور مذمت کے باوجود مرزا رسوا یہ بھول جاتے ہیں کہ جنسی جذبہ اور تخلیقی قوت بھی قدرت کا ایک عطیہ ہے جس کی حفاظت اور فطری اظہار نہ صرف ازدواجی اور سماجی زندگی میں مسرت کا پیغام لاتا ہے بلکہ زندگی کے دیگر مشاغل اور فرائض کی ادائیگی میں حسن کاری بھی اسی تخلیقی قوت کی مرہونِ منت ہے اور فیاض عورتوں سے فیض اٹھانا یا ان کی حوصلہ افزائی کرنا بھی ایسا ہی گناہ ہے جس کی تلافی

صحت مند ازدواجی رشتوں کے قیام کے ذریعہ ہی ممکن ہے۔ تائب ہونے کے بعد اس طرح کے محرکات اگرچہ امراؤ جان کو بھی ستاتے ہیں لیکن زندگی کی معنویت سے آشنا ہونے کے باعث وہ محفوظ رہتی ہے اور خود کو تعقل و تدبر، کفایت شعاری اور حقیقت پسندی کے ایسے حصار میں محصور کر لیتی ہے کہ یہ ترغیبات اسے کوئی نقصان نہیں پہنچا پاتے۔

فرد اور سماج کے مابین اس جد و جہد میں اگرچہ امراؤ جان فتح یا سماج میں کوئی باعزت مقام حاصل نہیں کر پاتی لیکن سماج کے رحم و کرم سے آزاد کر لینا اس کا ایسا کارنامہ ہے جسے نہ صرف اس وقت کے سماجی تقاضوں کی تعبیر کہہ سکتے ہیں بلکہ اس عمل میں فکر و احساس کے نئے سرچشموں، فرد اور سماج کے مابین نئے رشتوں، تخریب و تعمیر کی قوتوں اور زندگی میں نئی معنویت کی تلاش کا وہ شعور بھی موجود ہے جسے پرانے سماجی افکار سے گریز اور نئے صحت مند سماج کی تشکیل کی خواہش کا نتیجہ بھی کہہ سکتے ہیں جس کی عکاسی اور سیاسی و سماجی گتھیوں، نفسیاتی اور جذباتی پیچیدگیوں کی عقدہ کشائی، داخلی و خارجی، مرئی اور غیر مرئی قوتوں کے مابین کشمکش اور بدلتی ہوئی زندگی کے تقاضوں کی نشاندہی "امراؤ جان ادا" کی ایسی خصوصیات بن جاتی ہیں جو اسے نئے طرز فکر و احساس کا حامل، اردو کا پہلا نفسیاتی اور شاہکار ناول بنا دیتے ہیں۔

۱۹۷۸ء

پریم چند کے ناولوں میں طبقاتی کشمکش

زندگی اگرچہ تصادم و تضاد سے عبارت ہے لیکن انسانی سماج میں اس کی سمت و رفتار کا تعین وہ قوتیں کرتی ہیں جنھیں پیداواری وسائل اور تقسیم زر کے نظام میں مرکزی حیثیت حاصل ہوتی ہے۔ جاگیردارانہ سماج میں معیشت کا انحصار اگرچہ زراعت پر تھا لیکن تصادم کی نوعیت چونکہ مادی اور عسکری تھی اور طاقت کے مراکز نیز تقسیم زر کے نظام پر طبقۂ اعلیٰ کو اقتدار حاصل تھا اس لئے واقعات کا تانا بانا بھی انھیں کے گرد بُنا جاتا تھا لیکن ۱۸۵۷ء میں سیاسی ڈھانچے اور طاقت کے مراکز میں تبدیلی کے باعث نئے متوسط طبقہ کو یہ مواقع حاصل ہو گئے کہ وہ سماجی زندگی اور معاشی نظام میں مرکزی کردار ادا کر سکے۔ ناول اسی متوسط طبقہ کی جذباتی اور ذہنی زندگی کا آئینہ دار ہے۔ پریم چند کے ابتدائی دور کے ناول اسرار معابد، ہم خرما و ہم ثواب، جلوہ ایثار، بیوہ، غبن اور بازار حسن کے واقعات و کردار اسی نئے متوسط طبقہ کی ترجمانی کرتے ہیں جہاں وہ اصلاح پسندانہ رجحانات کے ساتھ، ماحول، خارجی محرکات، انسانی فطرت اور نفسیات کے پس منظر میں نئی سماجی حقیقتوں اور تہذیبی اقدار کو تلاش کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ لیکن پریم چند کے ناولوں میں یہ فضا زیادہ دیر تک قائم نہیں رہتی اور سیاسی شعور کی بیداری نئی ابھرتی ہوئی سماجی قوتوں کو توجہ کا مرکز بنا دیتی ہے۔

ہندوستان کی تحریک آزادی اپنے ابتدائی دور میں اگرچہ طبقۂ اعلیٰ کے

کے حقوق، مراعات اور مفادات کی جدوجہد تک محدود تھی لیکن تصادم کی نوعیت میں تبدیلی کے باعث اس طرح کی سیاسی تحریکات چونکہ ترقی پسندانہ رجحانات، اجتماعی مفادات اور ان عوامی قوتوں کے تعاون کے بغیر کامیاب نہیں ہو سکتی تھیں جنھیں صدیوں سے نظر انداز کیا جاتا رہا تھا۔ چنانچہ بیسویں صدی عیسوی کی ہندوستانی تاریخ کی امتیازی خصوصیت ان ہی عوامی قوتوں کی بیداری سے عبارت ہے۔ لیکن پریم چند کی فنی عظمت کا راز صرف اس عمل میں مضمر نہیں ہے کہ ان کا سیاسی شعور ان قوتوں کی اہمیت اور افادیت کو تسلیم کر لیتا ہے اور پہلی مرتبہ انھیں ناول کا موضوع بناتا ہے بلکہ اس فنی بصیرت، تعمیری شعور اور انسان دوستی میں پوشیدہ نظر آتا ہے جو طبقاتی کشمکش، تہذیبی و سماجی اقدار کے بحران میں تصادم و تضاد کی نوعیت، ان کے مراکز اور قوت کے ایسے سرچشموں کو تلاش کر لیتا ہے جن کی بے پناہ قوتِ عمل، ہمدردی و ایثار، ضبط و تحمل اور کردار کے کھرے پن سے نئے اور مستحکم سماج کی تعمیر کی جا سکتی ہے۔ پریم چند کے اس تعمیری شعور کو ممکن ہے کہ ان کے دور میں آدرش وادی اور مثالیت پسندی کے مماثل قرار دیا گیا ہو۔ لیکن طبقاتی کشمکش اور معاشی بحران کے دور میں یہ قوتِ تخیل اور دانشمندانہ جرأت مندی کی ایسی دلیل بھی ہے جس کے نتائج کا اندازہ آزادی کے بعد بہ آسانی لگایا جا سکتا ہے۔ البتہ پریم چند نے اپنے ناولوں کے ذریعہ جس آزاد، جمہوری، سیکولر، استحصال سے پاک اور مساوات پر مبنی معاشرہ کا تصور پیش کیا تھا وہ اگرچہ ابھی تک پوری طرح ظہور میں نہیں آسکا ہے۔ لیکن اس کی داغ بیل یقیناً پڑ چکی ہے۔

اوائل بیسویں صدی کے ہندوستان میں اس حقیقت سے کون انکار کر سکتا ہے کہ نئے زرعی نظام اور تصادم کی نوعیت میں تبدیلی کے باعث زراعت پیشہ طبقہ تحفظات کے نام پر جاگیردارانہ دور کی آمریت اور شاطرانہ چالوں کے بوجھ سے خود کو نہ صرف آزاد کر لینا چاہتا ہے بلکہ اس کی نظر میں اس طبقہ کی

حیثیت اب ایسے دلال کی سی رہ گئی تھی جو انسانی ہمدردی سے بے نیاز کمیشن پر سرکاری لگان وصول کرتا ہے۔ وہ عیاشی، شہرت، مذہب اور یورپی مصنوعات کے شہروں میں بھرمار سے پیدا ہونے والے معاشی بحران کے لئے بھی کسی ذمہ داری کو قبول کے لئے تیار نہیں ہے۔ اس لئے مقررہ لگان کے علاوہ رواج، دستوری، نذرانہ، بے گار، کم قیمت پر اشیاء کی فروخت۔ اضافہ لگان، قرقی اور بے دخلی وغیرہ اسے اپنی حق تلفی اور استحصال ہی کی مختلف صورتیں نظر آتی ہیں۔ مزید اس کے یہاں فرائض کے ساتھ اپنے حقوق اور مطالبات کا احساس بھی بیدار ہونے لگا ہے۔ پریم چند کے نمائندہ ناول گوشۂ عافیت، چوگان ہستی، میدانِ عمل اور گئودان اسی طبقاتی کشمکش اور سماجی حقیقت کی کوکھ سے جنم لیتے ہیں جس کے ابتدائی نقوش بازارِ حسن ہی میں نظر آنے لگتے ہیں۔ اس ناول کا موضوع اگرچہ طوائف ہے لیکن یہ متوسط طبقہ کے تہذیبی اور معاشی بحران نیز ذہنی اور جذباتی انتشار کا ایسا المیہ ہے جس کو استحصال پسندانہ رجحانات، ظلم و تشدد کی روایات اور معاندانہ رویوں سے ان کا تصادم بنیادیں فراہم کرتا ہے۔ بڈھا چیتو کسان اسی احتجاج اور تصادم کی جیتی جاگتی تصویر ہے۔ پریم چند کے الفاظ ہیں۔

> "مندر کے سامنے اس پر مار پڑنے لگی۔ چیتو بھی بگڑا۔
> ہاتھوں سے تو معذور تھا پر زبان سے لات گھونسوں کا جواب
> دیتا رہا اور اس وقت تک باز نہ آیا جب تک کہ زبان بند نہ ہوگئی"
>
> (بازارِ حسن۔ ص ۷)

مہنت رام داس جاگیردار کی ناانصافی کے خلاف چیتو کے احتجاج کو اگرچہ طاقت کے ذریعہ دبا دیا جاتا ہے لیکن وہ مرتا نہیں ہے بلکہ پہلے سے کہیں زیادہ قوت اور شان کے ساتھ وہ گوشۂ عافیت میں منوہر، بلراج، دکھرن بھگت، قادر خاں، سکھو اور بلاسی کی شکل میں نمودار ہوتا ہے۔ یہ ناول چونکہ انقلاب روس ۱۹۱۷ء کے فوراً بعد لکھا گیا ہے اس لئے یہاں اشتراکی تحریک کی کامیابی، عوامی قوتوں کی

فتح، مشترکہ کھیتی کا تصور، محنت اور سرمایہ کے مابین توازن اور انسانی مساوات کی گونج سنائی دیتی ہے۔ لیکن حقیقت میں یہ ناول طبقاتی کشمکش کا رزمیہ اور اس تصادم کا نقطۂ آغاز ہے جہاں ہوس زر پرستی، استحصال، مجبوری، مدافعت اور عزت نفس کا احساس تشدد کی شکل اختیار کر لیتا ہے اور حقوق کی حفاظت اور ظلم کے خلاف بلند ہونے والی آواز کو دبانے کی کوشش سماجی انتشار میں بدل جاتی ہے۔ دکھرن بھگت تو بے گار سے انکار کرنے کی صورت میں مار اور بے عزتی برداشت کر لیتا ہے لیکن طاعون اور قحط زدہ گاؤں میں زمین دار کی طرف سے تالاب اور چراگاہوں پر پابندی اور بلاسی کی بے عزتی کے نتائج غوث خاں کارندے کے قتل کی صورت میں اس طرح برآمد ہوتے ہیں کہ سارا گاؤں ہی اس کی زد میں آجاتا ہے اور ترقی پسند ذہن رکھنے والے افراد کمزور طبقہ کی اعانت کے لئے اٹھ کھڑے ہوتے ہیں۔ منوہر کی خودکشی بشیشر ساہوکار کے بیدار ضمیر کا ایسا محرک بن جاتی ہے کہ وہ نہ صرف اپیل کے لئے روپیہ دیتا ہے بلکہ سرکاری گواہ کی حیثیت سے اپنے سابق بیان سے بھی منحرف ہو جاتا ہے۔

پریم چند کے یہاں کردار اپنی فطری نہج اور خارجی محرکات کے مطابق ارتقائی منازل طے کرتے ہیں لیکن جہاں ان کا ارتقا رک جاتا ہے اور وہ منظر نامہ سے ہٹ جاتے ہیں یا سادھو بن کر کچھ دیر کے لئے غائب ہو جاتے ہیں یا پھر وہ ضمیر کی بیداری یا کسی دوسرے بڑے مقصد کے حصول کے لئے قربان کر دیئے جاتے ہیں۔ گوشۂ عافیت میں منوہر کی خودکشی کو بھی ایسے ہی مقاصد کے لئے استعمال کیا گیا ہے۔ تشدد چونکہ تشدد کو جنم دیتا ہے اور ضمیر کی بیداری میں اصلاح اور مصالحت کے امکانات پوشیدہ ہوتے ہیں۔ منوہر کی خودکشی کا واقعہ بھی ایسے امکانات کی تلاش، طبقاتی کشمکش اور سیاسی تحریک نیز دیگر قوتوں کو ایک دوسرے کے قریب لانے کی خواہش سے خالی نہیں ہے لیکن اتحاد چوں کہ یک طرفہ عمل نہیں ہوتا ہے اس لئے پریم چند عوامی قوتوں

اور نفاق میں مبتلا ہیں۔ یہ تمام افراد اگرچہ ان تحریکوں سے جذباتی اعتبار سے وابستہ تھے لیکن ان کے سامنے چونکہ اعلیٰ مقاصد نہیں تھے اس لئے یہ دونوں تحریکیں ناکام ہو جاتی ہیں لیکن اس ناکامی کے باوجود سورداس چمار اپنی شخصیت کے گہرے نقوش چھوڑ جاتا ہے۔ وہ اندھا ہے بھکاری ہے۔ ان پڑھ ہے اور نیچ ذات سے تعلق رکھتا ہے لیکن اس میں ایک سچے ستیہ گرہی اور قائد ہونے کے وہ تمام اوصاف ضبط و تحمل، ہمدردی و ایثار، عفو و بے غرضی، جرأت و بے باکی اور کردار کا کھرا پن وغیرہ موجود ہیں جو کسی تحریک کو اس کی منزل سے قریب تر لانے میں معاون ثابت ہوتے ہیں۔ اس کی زبان میں حقیقت بیانی اور نرمی کا ایسا امتزاج ہے کہ ظالم بھی اس کی جادو بیانی سے خوف کھاتے ہیں۔ وہ عدم تشدد کا حامی ہے لیکن اپنی کٹیا سے اس وقت تک نہیں ہٹتا جب تک طاقت کے ذریعہ وہاں سے ہٹا نہیں دیا جاتا۔ اس کی یہی جرأت، استقلال اور اعتماد ہی ظلم کے خلاف اس کا سب سے بڑا ہتھیار ہے۔ وہ ایسا رجائی بھی ہے کہ بستر مرگ پر بھی شکست قبول نہیں کرتا۔ اس کی درج ذیل گفتگو میں اس کی شخصیت اور بصیرت کا راز پنہاں ہے۔ وہ جان سیوک سے کہتا ہے۔

> "یہ بازی تمھارے ہاتھ رہی۔ مجھے کھیلنے نہیں بنا۔ تم منجھے ہوئے کھلاڑی ہو۔ دم نہیں اکھڑتا۔ کھلاڑیوں کو ملا کر کھیلتے ہو اور تمھارا حوصلہ بھی اچھا ہے۔ ہمارا دم اکھڑ جاتا ہے۔ ہم ہانپنے لگتے ہیں۔ ہم کھلاڑیوں کو ملا کر نہیں کھیلتے۔ آپس میں جھگڑتے ہیں۔ گالی گلوچ مار پیٹ کرتے ہیں۔ کوئی کسی کو نہیں مانتا۔"
>
> (چوگان ہستی باب ۴۶)

سورداس کی عظمت کا راز جہاں اس کی خود شناسی، دھرتی سے بے پناہ محبت اور نیکی پر غیر معمولی یقین میں مضمر ہے وہاں اس کی موجودگی اس حقیقت کا واضح ثبوت بھی ہے کہ سچے فن اور فن کار کی طرح سچا رہبر بھی حالات کی کوکھ سے جنم لیتا ہے جس کے لئے شخصی وجاہت، شہرت، طبقاتی تفریق، ذات پات

اور رواجی تعلیم کوئی حیثیت نہیں رکھتی۔ زندگی کا وسیع تجربہ، واقعات اور حالات سے ذہنی و جذباتی لگاؤ اور غیر معمولی شمولیت واعتماد ہی اس کی سب سے بڑی دولت ہوتی ہے۔

چوگان ہستی میں ابتدائی عہد کے صنعتی فروغ کے خلاف بے چینی کے آثار اور متضاد نظریے بھی سامنے آتے ہیں۔ سرمایہ دار طبقہ اسے ملکی معیشت اور خوشحالی کے لئے ضروری خیال کرتا ہے جب کہ مخالفین اسے معاشی استحصال ہی کی ایک بدلی ہوئی شکل اور سماجی استحکام کے لئے خطرہ سمجھتے ہیں۔ اس میں شک نہیں کہ صنعتی ترقی کسی بھی ملک کی معیشت کے لئے ناگزیر ہے۔ اس کے ذریعہ جہاں خام مال اور فالتو محنت کا بہتر استعمال، تکنیکی علم کی بدولت ذہنی تبدیلی، متبادل معاشی رشتے اور طبقاتی جدوجہد کے ایسے مواقع فراہم ہوتے ہیں کہ انفرادی شعور اجتماعی شعور میں ڈھلنے لگتا ہے وہاں ان برکات کے کچھ تاریک پہلو بھی ہیں۔ نجی آزاد، غیر منظم و غیر متوازن صنعتی ترقی تقسیم زر کے نظام پر قادر ہو جانے کے باعث استحصال کا ایسا ذریعہ بن جاتی ہے کہ سارا سماج معاشی بحران میں مبتلا ہو جاتا ہے۔ اور اس کے ذریعہ جو بستیاں آباد ہوتی ہیں وہ سرمایہ دارانہ ذہنیت، اقدار اور جذباتی رشتوں کے فقدان کے باعث گھٹن، تنہائی اور انتشار کا شکار ہو جاتی ہیں۔ چوگان ہستی چوں کہ ۱۹۲۲ء میں تصنیف کیا گیا تھا۔ اس وقت غیر ملکی سامراج کی سرپرستی میں غیر فطری انداز میں غیر ملکی مہارت اور سرمایہ کے اشتراک سے جن صنعتوں کی داغ بیل ڈالی جا رہی تھی اس کی حیثیت سامراجی اور جاگیردارانہ عہد کے استحصال کی ایسی بدلی ہوئی شکل ہی ہو سکتی تھی جس میں تحریکِ آزادی کے لئے نئے نئے خطرات کے امکانات پوشیدہ تھے۔ ان حالات میں اگر پریم چند جان سیوک کے مقابلہ میں سورداس کی حمایت کرتے ہیں تو اسے ان کی رجعت پسندی پر محمول کرنے کے بجائے سرمایہ دار اور عوامی طاقتوں کے مابین کشمکش کا دیباچہ تصور کرنا چاہئے۔ جس کا ثبوت ان کا ناول میدانِ عمل فراہم کرتا ہے۔ اس ناول میں قحط زدہ گاؤں میں ادائیگی لگان اور سرکاری

زمین پر سرمایہ داروں کے تصرف کے خلاف جو تحریکیں فروغ پاتی ہیں ان کی حیثیت طبقاتی کشمکش سے زیادہ عوامی تحریک کی ہے لیکن ان کی کامیابی کا انحصار صرف عوامی اتحاد اور جوش پر مبنی نہیں ہے بلکہ اس زہر کا تریاق اسی زہر سے تیار کیا گیا ہے۔ امرکانت، سلیم، سکھدا اور نینا کا تعلق اسی سرمایہ دار اور حاکم طبقہ سے ہے جنھیں زندگی کے تجربے، جدید تعلیم کے اثرات اور خدمت خلق کے شوق نے ان تحریکوں کا روح رواں بنا دیا ہے۔ ان ہی کی بدولت یہ تحریکیں اپنی منزل سے ہم کنار ہوتی ہیں۔

پریم چند ایسے فن کار ہیں جو طبقاتی کشمکش اور سماجی مسائل کے حل اور مصالحت کے امکانات کو یکسر اور فوری طور پر رد نہیں کرتے ہیں بلکہ ان کا بنظر غائر جائزہ لیتے ہیں۔ مختلف پہلوؤں اور امکانات کا تجزیہ کرتے ہیں۔ غور و فکر کا یہی عمل ان کے فن کو اساس، پلاٹ کو پھلنے پھولنے اور کرداروں کو اپنی پرتیں کھولنے کے مواقع فراہم کرتا ہے۔ تجزیہ و تلاش کا یہی عمل انھیں ایسی منزل پر پہنچا دیتا ہے جہاں جاگیردارانہ اور سرمایہ دارانہ نظام اور حاکم ایک ہی سلسلہ کی کڑیاں معلوم ہوتی ہیں جو اپنے مفادات کے لئے مختلف روپ بدل سکتے ہیں۔ انھیں متوسط طبقہ اپنی اقدار کے عدم تعین کے باعث اسی موقع پرستی اور تضاد کے بحران میں مبتلا نظر آتا ہے۔ ان حالات میں عوام تک ان تحریکات کا فائدہ، استحصال سے نجات مساویانہ قوت و قیادت کے ذریعہ ہی ممکن ہے۔ یہی وجہ ہے کہ گئو دان میں ایک معمولی مزدور تحریک کے علاوہ کوئی طبقاتی کشمکش یا تحریک فروغ نہیں پاتی۔ یہ احتساب، خود شناسی، اعتماد اور قوت کی ایسی منزل ہے جس کے بعد استحصال کے تمام دروازے خود بخود بند ہو جاتے ہیں۔ لیکن یہ قوت اور ذہنی تبدیلی فرسودہ و غیر حقیقی رسم و رواج اور روایتوں کے بندھنوں سے نجات پانے کی صورت ہی میں ممکن ہے۔ لاکھوں کسانوں کی طرح ہوری بھی مکڑی کے ان ہی جالوں میں پھنسا ہوا ہے۔ اس کی غربت و افلاس، زبوں حالی اور پستی کا سبب دوسری قوتوں کے ذریعہ استحصال ہی نہیں ہے بلکہ وہ اپنا مجرم آپ ہے۔ اس کی تمام زندگی ان ہی روایات کو نبھانے اور جھوٹے

وقار کو بحال رکھنے کی جدوجہد میں گذر جاتی ہے۔ اس کی اسی کمزوری کا دوسرے لوگ بھی فائدہ اٹھاتے ہیں۔

گائے زرعی نظام کا اگرچہ لازمی جز ہے لیکن مناسب زرعی وسائل کی موجودگی میں ہی وہ زرعی معیشت کا حصّہ بن پاتی ہے۔ اور ان کے فقدان کی صورت میں گائے جھوٹے وقار اور معاشی بوجھ کی ایسی علامت بن جاتی ہے جو اپنے ساتھ مسائل و مصائب لے کر آتی ہے۔ ہوری ماحول اور پیشہ کے ان ہی فطری تقاضوں اور مادی وسائل کی محرومی کے تصادم و تضاد کا شکار ہے۔ وہ بھولا کو دھوکہ دیکر بنا قیمت دیئے گائے تو لے آتا ہے۔ لیکن جھوٹے وقار کی نمود و نمائش اس کے لئے مشکلات کا پیش خیمہ بن جاتی ہیں۔ دروازے پر گائے باندھتے وقت بھولا سوچتا ہے:۔

> "ہوری سچ مچ آپے میں نہ تھا۔ گائے اس کے لئے صرف بھگتی کی چیز نہ تھی بلکہ زندہ دولت تھی وہ اس سے اپنے دروازے کی رونق اور گھر کی عظمت بڑھانا چاہتا تھا۔ وہ چاہتا تھا کہ لوگ گائے کو دروازے پر بندھی دیکھ کر پوچھیں کہ یہ کس کا گھر ہے؟ لوگ کہیں ہوری مہتو کا...... جبھی لڑکی والوں پر بھی اس کا اثر پڑے گا۔"
>
> (گئو دان۔ ص ۶۶)

چنانچہ جھوٹے وقار کا یہ اظہار ہیرا کے حاسدانہ جذبات کو اس حد تک مشتعل کر دیتا ہے کہ رات کی تاریکی میں گائے کو زہر دے کر بھاگ جاتا ہے اور نام و نمود کی یہ خواہش ہوری کو اتنی مہنگی پڑتی ہے کہ گائے بھی جاتی ہے اور جھوٹی مرجاد کو نبھانے کے لئے ساہوکار سے روپیہ قرض لے کر گائے کا پرائشچت بھی اسے ہی کرنا پڑتا ہے۔ انسانی ہمدردی و ایثار حدود کے دائرے میں رہ کر ہی رحمت کا سبب بن پاتے ہیں لیکن ہوری روایتی مرجاد کو نبھانے کی خاطر ان حدود سے اس حد تک آگے نکل جاتا ہے کہ ہیرا کے کھیت پہلے بونے کی خواہش اس کو اپنے کھیت کی فصل سے محروم رکھتی ہے۔ اور جب بھولا گائے کی قیمت کے بدلے میں ہوری کے دونوں بیل ہی کھول کر

لے جاتا ہے تب بھی اس کی مرجاد پیداواری وسائل کے اس اہم ذریعہ کو کھو دینے کے باوجود تماشہ دیکھتی رہتی ہے۔ اسی طرح جب گوبر رسم و رواج کی پابندیوں کو توڑ کر جھنیا کو بیوی بنا کر گھر چھوڑ جاتا ہے تو سماج کے قوانین کے مطابق اسے اپنی مرجاد نبھانے کے لئے کھیت کا تمام اناج ہی سماج کے ٹھیکیداروں کے سپرد کرنا پڑتا ہے۔ اور خود کو اور بال بچوں کو بھوکا رکھتا ہے۔ گاؤں کے چمار سلیا سے پنڈت ماتادین کے تعلقات جب اس کے دھرم کو بھرشٹ کر دیتے ہیں تو وہ گنگا اشنان اور روپیہ خرچ کر کے نیا دھرم اور مرجاد خرید لاتا ہے۔ لیکن غریب ہوری انسانی ہمدردی اور مرجاد کے تمام پر سلیا کو اپنے یہاں پناہ دیتا ہے تو سارا گاؤں اس کے خلاف ہو جاتا ہے۔ اس خود استحصالی اور جھوٹے مرجاد واد کی اس وقت کوئی انتہا نہیں رہتی جب وہ پرکھوں کی نشانی، مرجاد کی علامت فصل سے محروم تین بیگھہ زمین کو بچانے کے لئے اپنی ہی جوان لڑکی کو چند سو روپیہ کے عوض بوڑھے کسان کے ہاتھ فروخت کر دیتا ہے۔ اس غربت اور مجبوری کے باوجود مرجاد کی علامت گائے پالنے کی خواہش دن رات اسے اس طرح کام میں مصروف رکھتی ہے کہ محنت اور بھوک کا مارا ہوری دم توڑ دیتا ہے۔

اس میں شک نہیں کہ تین بیگھہ زمین، گائے اور مرجاد اس کی سب سے بڑی طاقت ہیں جو تمام زندگی اسے مصروفِ عمل رکھتے ہیں لیکن یہ غیر حقیقی طاقت اس کی سب سے بڑی کمزوری بھی ہے جس کے باعث وہ استحصالی قوتوں کے دائروں، روایتوں کو توڑ نہیں پاتا ہے۔ یہی کمزوری اور روایتوں کا بندھن اس کی ذہنی تبدیلی اور خود اعتمادی کی راہ میں بھی حائل ہیں۔

انسانی سماج میں ذہنی تبدیلی دراصل معاشی رشتوں کی تبدیلی کا نتیجہ ہوتی ہے۔ ان ہی رشتوں کی تبدیلی کے باعث توہمات، روایتوں اور جھوٹی مرجاد کے بندھن ٹوٹتے ہیں۔ ہوری اپنے عہد میں متبادل معاشی رشتوں کے فقدان کے باعث اس طرح فرسودہ رشتوں میں جکڑا ہوا ہے کہ ان حصاروں اور کھنڈروں کو توڑنا تو در کنار

تھوڑی دیر کے لئے ان کو نظر انداز کر دینا بھی اسے مرجاد کے خلاف معلوم ہوتا ہے۔ یہاں پریم چند دھرتی سے اس قوی رشتے کو بھی اس کے غیر حقیقی اور غیر صحت مند ہونے کی صورت میں مشکوک بنا دیتے ہیں جس کے لئے وہ ساری زندگی وکالت کرتے رہے تھے۔ کھیتی و زمین جو کسان کی سب سے بڑی دولت ہے وہ ہی غیر حقیقی ہونے اور کفالت کا بوجھ نہ اٹھا سکنے نیز متبادل معاشی رشتوں اور صنعتی شعور کے فقدان کے باعث اس کی سب سے بڑی کمزوری بھی بن جاتی ہے۔ گوبر میں یہ ذہنی تبدیلی، روایت شکنی کی جرأت، دنیا سازی، باغیانہ تیور اور خود اعتمادی ان ہی معاشی رشتوں کی تبدیلی اور نئے ترقی پذیر رشتوں سے رابطہ استوار ہونے کی صورت میں ہی آتی ہے۔ اس اعتبار سے پریم چند غیر شعوری طور پر صنعتی ترقی کے حامی تھے۔ لیکن اس وقت یہ نئے رشتے اس قدر کمزور تھے کہ اس قوت کے باوجود گوبر سماج میں مثبت اور اہم کردار ادا نہیں کر پاتا۔ اس ناول کے دوسرے بیشتر کردار بھی ان ہی روایت اور زندگی کے تقاضوں و تبدیلی کے مابین کشمکش میں مبتلا ہیں۔ اور ایسی گھٹن، بے سمتی اور ذہنی انتشار کا شکار ہیں جن سے نجات پانا سیاسی وسماجی نظام میں کسی بڑی تبدیلی کے بغیر ممکن نہیں ہے۔ یہی وہ منزل بھی ہے جس کے لئے پریم چند زندگی بھر جدوجہد کرتے رہے تھے۔

سنہ ۱۹۸۰ء

ایک چادر میلی سی

ایک تجزیہ

راجندر سنگھ بیدی کا ناولٹ "ایک چادر میلی سی" ایسے معاشرے کی تصویر ہے جو پسماندہ اور بوسیدہ ہی نہیں بلکہ اتنا بے بس بھی ہے کہ اس کے شکستہ کنارے بے جوڑ ہونے کے باوجود ایک دوسرے کے قریب آنے کے لئے اس طرح مجبور ہیں کہ زندگی کے تقاضے اور تبدیلی کی خواہش دم توڑ دیتی ہے۔

سماجی اور معاشی جبر کی ایسی مثالیں اگرچہ مہذب معاشرے میں بھی تلاش کی جا سکتی ہیں لیکن اس کے نقوش ایسے سماج میں زیادہ واضح اور گہرے نظر آتے ہیں جہاں پیداواری وسائل کی غیر منصفانہ تقسیم کے باعث تحفظ و کفالت ہنوز بنیادی مسائل کی حیثیت رکھتے ہیں اور متبادل معاشی رشتوں کے فقدان کے باعث تبدیلی کی رفتار اتنی سست ہے کہ قبائلی تہذیب کے آثار ابھی تک باقی ہیں۔ کوٹلہ (پنجاب) کا معاشرہ بھی ایسے ہی سماج کا حصّہ ہے جس کا تعلق اگرچہ دیہی معیشت سے ہے لیکن رابطہ کے وسائل، فاصلوں کی اہمیت اور شاہراہوں کے استعمال کے باعث اس معاشرے میں جہاں تبدیلی کی خواہش، تصادم و تضاد اور شہری زندگی کے آثار نظر آنے لگے ہیں وہاں کوٹلہ میں وشنو دیوی کے نام پر ایک مندر، دھرم شالہ اور شراب کی دوکان کا قیام بھی

ممکن ہو سکا ہے اور بے زور اور بے زمین کسانوں کو یہ توقع بھی حاصل ہو سکے ہیں کہ وہ وسائل آمد و رفت سے تعلق رکھنے والے پیشے اختیار کر سکیں۔

محنت و جانفشانی کے اعتبار سے اگرچہ تمام پیشے یکساں نفسیات اور اہمیت کے حامل ہیں لیکن محنت کش کے کردار کا تعین محنت و معاوضہ کے مابین وہ تناسبات کرتے ہیں جن کا عدم توازن سماج کو انتشار میں مبتلا کر دیتا ہے اور آسودگی کی تلاش پیشہ ور کو ایسی راہوں کی طرف لے جاتی ہے جہاں بھوک اور افلاس کے سایے گھرے ہو کر سماج کے لئے ناسور بن جاتے ہیں۔ تلو کا بھی اسی معاشی جبر اور تناسبات کے عدم توازن کا شکار ہے جیسے دن بھر کی دوڑ دھوپ کے بعد آسودگی کی تلاش اس طرح نصیبوں والے اڈے کی طرف لے جاتی ہے کہ وہ اپنا حقیقی منصب بھول کر ایسے طبقے کا آلہ کار بن جاتا ہے جسے دوسروں کی کمزوری اور بے بسی سے فائدہ اٹھانے اور دولت و مذہب کے نام پر عوام کو بے وقوف بنانے اور ان کے ناموس پر ڈاکہ ڈالنے میں مہارت حاصل ہے۔ بیدی کے الفاظ میں وہ "دن بھر نواب اسمٰعیل، گورداس وغیرہ کے ساتھ اکا ہانکتا لیکن شام کے وقت نصیبوں والے اڈے پہ پہنچ کر اس تاک میں کھڑا ہو جاتا کہ کوئی بھولی بھٹکی سواری مل جائے اور وہ اسے اچھے کھانے، نرم اور گرم بستر کے لالچ میں لے جا کر مہربان داس کی دھرم شالہ میں چھوڑ دے۔ تلو کا یہ سب مہربان اور اس کے بھائی گھنشیام ہی کے لئے کرتا تھا۔ لیکن اس پر بھی بدنامی اس کی اپنی ہوتی تھی۔ اس کے حصے میں آتی بھی تھی تو ایک آدھ چانپ اور میٹھے مالٹے کی بوتل۔"

مفت کی شراب بظاہر معیشت پر بار نہیں معلوم ہوتی لیکن اس طرح غیر حقیقی مسرتوں کی تلاش، سماجی اور اخلاقی جرائم، کم سن و معصوم جانوروں کے عوض معمولی نذرانے اپنا جو تاوان وصول کرتے ہیں ان کا دائرہ کسی ایک فرد یا خاندان تک ہی محدود نہیں رہتا بلکہ سماج بھی اس کی زد میں آجاتا ہے۔ تلو کا کی یہ کمزوری بھی ایسے ہی نتائج کی حامل ہے جس کی زد میں آ کر گھریلو زندگی کا سکون اس طرح درہم برہم ہو جاتا ہے کہ محبت و ایثار کے رشتے آپس میں ٹکرانے لگتے ہیں اور ان شکستہ تاروں کے گرد بستی کے لوگ اس طرح جمع ہو

جاتے ہیں کہ فن کار کو بھی جزئیات کے استعمال سے منظر کو متحرک بنا کر کرداروں کے تجزیے اور ان کی جذباتی و ذہنی کیفیات نیز سماجی رشتوں کی عکاسی کا موقع مل جاتا ہے۔ اس تصادم کا منظر ملاحظہ فرمائیے۔

"رانی جو تر کاری پکا رہی تھی، تھم گئی۔ ہاتھ کی کڑچھی دیگچی میں ڈالتے ہوئے وہ اٹھ کھڑی ہوئی۔ بولی پھر لے آئے میری سوت کو....

تلوکے نے جھینپتے ہوئے کہا۔ روز روز تھوڑے ہوتا ہے رانو......

روز ہو یا نہ ہو، رانی کڑک کر بولی۔ میں نہ پینے دوں گی۔ کہاں ہے تمہاری بوتل؟ آج میں دیکھ تو لوں، اس میں کیا ہے جو مجھ میں نہیں اور رانو بوتل ڈھونڈنے دوڑی۔ آناً فاناً تلوکے کی آنکھ کا پانی مر گیا۔ اس نے بھاگتی ہوئی رانی کو اس کے اڑتے ہوئے بالوں سے پکڑ لیا اور ایک ہی جھٹکے میں اس کا ٹبر اکر دیا۔" مار ڈالا، ماں کو مار ڈالا" بڑی چلّا رہی تھی اور جب دادی باہر سے آئی تو بڑی کی شلوار گیلی ہو چکی تھی۔ جنداں (ماں) آتے ہی بولی " جانتی تھی۔ میں جانتی تھی۔ ایک دن یہ چاند چڑھنے والا ہے۔ ہائے یہ پڑے داسوں (خانہ بدوشوں) کی اولاد، جانے کہاں سے میرے گھر میں آگئی"۔ " تو بیچ میں مت بول"، منگل ماں سے کہہ اٹھا۔ وہ میاں بیوی کی لڑائی میں کسی کا بھی آنا ٹھیک نہ سمجھتا تھا۔ حضور سنگھ چارپائی پر سے لپکا۔ فریاد کے سے انداز میں گالیاں دیتا ہوا۔" اوئے بے شرما، اوئے بے حیاوا" اور تنور پر گر کر جھلس گیا۔ بچے اندھیرا ڈھونڈنے اور چھپنے لگے۔ ایک تو موقع پا کر بھاگ گیا۔ دوسرا ایک کونے میں جا لگا۔ دہشت کے عالم میں کانپتا ہوا وہ ماں کے بجائے آں آں کہہ رہا تھا۔ اوپر کوٹھے پر کچھ عورتوں کے سائے سے رینگے۔" مار ڈالا اڑیو مار ڈالا۔ ہائے کوئی نی کوئی بچاؤ۔ ہائے نی یہ راکھشش"۔

یہ اقتباس اگرچہ کسی قدر طویل ہوگیا ہے لیکن سماجی زندگی کے ایسے ہی پہلو نہ صرف انسانی رویّوں کا تعیّن کرتے ہیں اور کرداروں کی شناخت کے دائرے بناتے ہیں بلکہ خیر کی ایسی قوتوں کو بھی بیدار کرتے ہیں جنھیں حرکت میں لاکر نئے سماج کی تشکیل کی جا سکتی ہے۔ بیدی نے بھی یہاں ان قوتوں کو ابھارنے کی کوشش کی ہے لیکن حقیقت نگاری کے تقاضے فن کار کو اس امر کی اجازت نہیں دیتے کہ وہ کوئی مثالی فلسفۂ اخلاق وضع کر سکے۔ بلکہ زندگی کے تقاضے اپنے ماحول اور قبائلی مزاج کی شدت کے ساتھ اس طرح غالب آجاتے ہیں کہ طبقۂ نسواں کو بھی اس کے اظہار میں کوئی تامل نہیں ہوتا۔ رانی پہلے پہلے میں اپنے شوہر کے برابر آتی ہے لیکن دانتوں سے کاٹنے اور ناخنوں سے کھروچنے کے باوجود بھی وہ عورت ہی رہتی ہے اور مردانہ طاقت کا غلبہ زن وشوہر کے جھگڑے میں غیر جانبداری کی دیواروں کو اس طرح مسمار کر دیتا ہے کہ طاقت کے جواب میں طاقت کے استعمال کا جواز پیدا ہو جاتا ہے۔ منگل کی مداخلت حالات کے اسی جبر کا نتیجہ تھی۔

"کہاں تو منگل ایک ضبط کے عالم میں سب کچھ دیکھ رہا تھا۔
اور کہاں اب ایکا ایکی لپک کر اس نے بڑے بھائی کا ہاتھ پکڑ لیا۔ اور
اور موٹی سی ماں کی ایک گالی دیتے ہوئے بولا۔ لا۔ اب لا ہاتھ نیچے کر
ایک عورت ہی پر ختم ہو گئی ہے شہ زوری۔ ہل۔ ہل اب، اپنے باپ
کا ہے تو۔"

طاقت کے اس اظہار اور وجہ نزاع شراب کی بوتل کے ضائع ہو جانے کے بعد اگرچہ مزید کسی تکرار کی گنجائش باقی نہیں رہتی لیکن اس طرح کے تصادم کے بعد جس حقیقی امن کی ضرورت ہوتی ہے وہ فریقین کی کوششوں کے فطری انجام کی بدولت ہی حاصل ہوتا ہے جس کو پانے کے لئے رانو کی صلاحیتیں اس طرح بیدار ہو جاتی ہیں کہ وہ بدحواسی کے عالم میں بھی اپنے مخالف کی فطری کمزوریوں کو ڈھونڈ نکالتی ہے اور شوہر کے مردانہ غرور پر ایسی کاری ضرب لگاتی ہے کہ تلوکا بے بس ہو جاتا ہے۔ اس مخصوص فطرت کا ہتھیار کیا تھا؟ ملاحظہ فرمائیے:۔

"رانو اُبل پڑی۔ منہ پر دوپٹہ لیتے ہوئے بولی۔" باپو" جب تک تلو کے کا نشہ ہرن ہو گیا تھا۔ ایک یتیم لاوارث کی طرح وہ اندر سے آ کر دروازے میں کھڑا ہو گیا اور اکھڑی آواز میں بولا۔" جا۔ جانہ۔ دیکھتا ہوں کہاں جاتی ہے۔"

"کہیں بھی جاؤں تجھے اس سے کیا" رانی روتے ہوئے بولی۔" جہاں بھی جاؤں گی محنت مجوری کر لوں گی۔ اپنا پیٹ بھر لوں گی۔ دو روٹیوں کے لئے مہنگی نہیں کسی کو۔ گاؤں بھر میں کوئی جگہ نہیں میرے لئے........ دھرم شالہ تو ہے۔" "دھرم شالہ"! تلو کا چونک اٹھا۔ ایک دم آگے بڑھتے ہوئے اس نے رانی کی ٹرنکی پکڑ لی اور بولا۔" چل۔ مر پیچھے۔"

مردانہ غرور کی یہ شکست اور غیرت کی بیداری اگرچہ رانی اور تلو کا کے مابین مفاہمت اور گھریلو زندگی کے لئے وجہ سکون بن سکتی تھی لیکن ایسے معاشرے میں جہاں منیادل معاشی رشتوں کا فقدان عورت کو مرد کا غلام بنا دیتا ہے وہاں کمزوروں کی ناتوانی طاقت ور کو ظلم کے لئے ایسے حیلے فراہم کر دیتی ہے کہ ماحول کے پُرسکون ہو جانے کے بعد بھی خوف و دہشت کی فضا برقرار رہتی ہے۔ تلو کا کی گفتگو میں جوتے اور چھانٹے (لکڑی) کا ذکر بھی رانو کو ایسے ہی اندیشوں میں مبتلا رکھتا ہے کہ جس کے خیال سے اس کی ٹانگیں کپکپانے لگتی ہیں۔

زن و شوہر کے مابین تکرار اور تحفظ و کفالت کے رشتوں کی ابتری اگرچہ فن کار کو نفسیاتی بصیرت اور سماجی شعور کے اظہار کے ایسے مواقع فراہم کرتے ہیں جن سے نئے سماج کی تشکیل کے لئے فضا کو سازگار بنایا جا سکتا ہے لیکن یہاں مردانہ وقار اور غیرت جیسے ضبطِ نفس اور اصلاحِ سماج کا وسیلہ بنایا جا سکتا تھا۔ اس طرح قبائلی مزاج کی نذر ہو جاتا ہے کہ فکر و فن اور علم و عمل کا یہ پہلو کوئی خوش گوار فریضہ انجام دینے کے بجائے ایسے مناظر کی عقبی زمین بن جاتا ہے جس کی دہشت انسانیت پر ایمان کو

منزل کر دیتی ہے۔ اس مقصد کے حصول کے لئے فن کار ایسی جزئیات، علائم اور استعارات کا بھی سہارا لیتا ہے جو روزمرہ کی زندگی اور عوام کی نفسیات سے تعلق رکھتے ہیں۔ مثال کے طور پر کتّے کا بار بار رونا، کنتیا کا مرنا، آنکھوں کا پھڑپھڑانا، تلھر کا اڑ جانا، لنڈا پیپل، چھری، سورج کا غصّہ میں لال ہونا، چاند کا پیلا ہونا، چاند کا نچڑنا، تنور کا جھلسنا، نگاہوں میں قتل، فریاد کے انداز میں گالیاں ان مناظر کے ایسے پہلو ہیں جو تلوکا کے معاشی جبر، آسودگی کی تلاش، تربوز کے گودے جیسا جسم رکھنے والی کم سن جاترن، مہربان داس، دھرم شالہ، سائیں بابا، مکر و فریب، مذہب، جرائم اور تلوکا کے قتل کے مابین داخلی و خارجی رشتے استوار کرتے ہیں اور آئندہ پیش آنے والے دہشت ناک واقعات کے لئے فضا کو ہموار کرتے ہیں جس کا آغاز اس منظر سے ہوتا ہے۔

"کچھ دیر کے بعد اکّا سواریوں سمیت گھر کے سامنے کھڑا تھا۔
اور رانو ہمیشہ کی طرح چار موٹی موٹی روٹیاں ایک میلے روغن میں بسے ہوئے کپڑے میں سمیٹ کر تلوکے کو دے رہی تھی۔ رانوں نے ایک نظر اکّے کی طرف دیکھا جہاں بارہ تیرہ برس کی لڑکی کچھ ہوش اور کچھ بے ہوشی کے عالم میں بیٹھی تھی اور چودھری مہربان داس کے کامے (کارندے) اسے تھامے ہوئے تھے۔"

اس مختصر سے اقتباس میں اگرچہ وہ تمام اشارے موجود ہیں جن سے کہانی تقویت پاتی ہے لیکن یہاں تجسس و تحیّر کی فضا پیدا کرنے کے لئے واقعات کا اختصار اور ضروری تفصیلات کا فقدان ڈرامائی انداز میں کہانی کو ایک ہی جست میں اس مقام پر پہنچا دیتا ہے جسے نقطۂ عروج بھی کہہ سکتے ہیں یہاں انسانی خون میں چھپی ہوئی بربریت اور قبائلی مزاج کی کرختگی پوری شدت کے ساتھ نمایاں ہو کر اس طرح منظر عام پر آجاتی ہے کہ وہی تانگہ جس میں کچھ دیر پہلے مرگی زدہ لڑکی کا شبہہ ہوتا تھا تلوکا کے لئے ایسا تابوت بن جاتا ہے کہ اس کے چہرے سے پردہ ہٹتے ہی رانو اپنی تمام تر قوت کے ساتھ چلا اٹھتی ہے نہیں۔نہیں۔ اس انکار میں حقیقت کا ایسا اعتراف موجود ہے

جس کا تعلق ان تشنۂ تکمیل آرزوؤں اور توقعات کے قتل سے ہے جو تلوکا کی شکل میں تجسیم پا رہی تھیں۔ تلوکا کا قاتل کون تھا اور اس نے سماجی جرائم کا تاوان انسانیت سے کیسے وصول کیا تھا یہ بات زیادہ دیر تک راز نہیں رہتی۔ اور حقیقت جلدی ہی خود کو تسلیم کرا لیتی ہے۔

"تلوکا کا قتل ہو گیا تھا۔ خانقاہ والے چاہ کے قریب اس نوجوان جاٹرن کے بڑے بھائی نے اسے پکڑ لیا تھا اور اس کی شہ رگ میں دانت گاڑ دیئے اور اس وقت چھوڑا جب اس کے بدن میں خون کا ایک بھی نمکین قطرہ نہ رہا۔"

کمزور اور غریب کے جسم سے نمکین خون کا آخری قطرہ نچوڑ لینے والی جابر اور استحصالی قوتیں اگرچہ متمدن اور غیر متمدن دونوں ہی معاشروں میں موجود ہوتی ہیں لیکن اس بیدردانہ قتل کے لئے بیدی نے جس منطق کا سہارا لیا ہے وہ انسانیت کی منطق نہیں ہے بلکہ طبقۂ اعلیٰ کی ایسی شریعت ہے جس کے مطابق مذہب و سماج کے خود ساختہ ٹھیکیدار سائیں بابا، چودھری مہربان، گھنشیام داس اور خود قاتل صرف سات سات سال کی سزا کے مستحق قرار پاتے ہیں اور معاشی جبر کے تحت غیر حقیقی آسودگی کا متلاشی سماجی جرم کا مرتکب تلوکا قتل کا مستوجب ٹھہرتا ہے۔ لیکن یہ بیدی کی فکر و فن کا تضاد نہیں ہے بلکہ اس سماج کا تضاد ہے جس کے مذہبی و سماجی قوانین میں ایسے امتیازات موجود ہیں کہ قانون کا مجرم مذہب کا محترم قرار پاتا ہے۔ نوجوان بھی قتل کے بعد روحانی تسکین کے لئے مذہب کا سہارا لیتا ہے۔ اور اس پر ایسی کیفیت طاری ہو جاتی ہے جسے مذہبی جنون یا غلو کے نام سے تعبیر کیا جا سکتا ہے۔ اس کیفیت کا ایک منظر ملاحظہ فرمایئے۔

"جس وقت لوگوں نے اسے پکڑا وہ نوجوان وحشت کے عالم میں آنکھیں پھیلائے دونوں ہاتھوں کو اوپر اٹھائے مندر کے کلس کی طرف دیکھتا ہوا، ایک مذہبی غیض و غضب ایک جنوں کے عالم میں چلّا رہا تھا۔" تیرے نمت۔۔۔ ہے دیوی ماں!۔ تیرے نمت۔" اور لوگ اسے

مارتے دھاڑتے ہوئے لے جارہے تھے اور وہ بلند آواز میں دیوی ماں
کی بھینٹیں گا رہا تھا۔" ماتا رانی دے دربار جوتاں جگدیاں"

یہ تلوکا کا ہی خون تھا جو نوجوانوں کی آنکھوں میں پہنچ کر ایسا شعلہ بن جاتا ہے کہ اسے ماتا کا دربار روشنیوں سے آراستہ نظر آنے لگتا ہے لیکن دوسری طرف قوت کی علامت، خون کی یہ محرومی رانی کے چھوٹے سے مندر میں ایسی تاریکیاں بکھیر دیتی ہے کہ خاندان عدم تحفظ اور معاشی بحران کے دلدل میں دھنسنے لگتا ہے۔ مایوسیوں کی ان گھٹاؤں میں منگل ہی امید کی ایسی کرن ہو سکتا تھا جس کے کاندھوں پر خاندان کی ذمہ داری کا بار ڈالا جا سکتا تھا اور کہانی کو ایسی نئی سمت و رفتار عطا کی جا سکتی تھی جو رانو اور منگل کے تعلق کی نوعیت اور رشتوں کی اہمیت کو منظر عام پر لا سکے۔ بیدی کے الفاظ میں:۔

" منگل پانچ چھ برس کا بچہ تھا جب تلو کا رانو کو جیٹھے ، اس کے مائیکے سے لایا۔ جو اتنا چھوٹا تھا کہ بڑی کے پیدا ہونے پر اس کے ساتھ دودھ پینے کے لئے مچل گیا۔ کچھ ہنستی کچھ شرماتی ہوئی رانی نے اکیلے میں جب اسے پاس بٹھا کر کرتے میں سے چھاتی نکالی اور اس کی طرف بڑھائی تو وہ بھاگ نکلا۔ منگل کو رانی ہی نے پالا۔ دنیا کی نظروں میں وہ اس کا دیور تھا لیکن رانی کی نگاہوں میں اس کا سب سے بڑا بچہ۔ منگل بھی رانی کو ماں ہی سمجھتا تھا ورنہ وہ سگی ماں کو تائی کیوں کہتا۔"

رانی اور منگل کے مابین یہ ایسا قومی اور پاکیزہ رشتہ تھا جو رانی اور اس کے بچوں کے لئے تحفظ و کفالت کی ضمانت بن سکتا تھا۔ منگل نے بھی کسی حد تک اس رشتے اور ذمہ داری کو قبول کر لیا تھا۔ اس نے گھوڑے پر ساز رکھنا سیکھ لیا تھا اور یکہ لے کر شہر بھی جانے لگا تھا جس کے باعث گھر کا خرچ کسی حد تک پورا ہو جاتا تھا خاندانی رشتے اگرچہ محبت و خلوص، خدمت و ایثار کے دھاگوں سے بندھے ہوئے ہوتے ہیں۔ لیکن یہ رشتے مشترکہ مادی وسائل اور باہمی ضرورت ہی سے تقویت پاتے ہیں۔

منگل اور رانو کے مابین چوں کہ اس طرح کا کوئی قوی رشتہ موجود نہیں تھا اس لئے منگل کی لاابالی طبیعت، جذباتی تقاضے اور سلامتی کا عشق اسے اکثر سواریاں چھوڑ کر قبل از وقت گھر آنے پر مجبور کر دیتا ہے اور خاندان والے فاقہ کشی کی ایسی منزل پر پہنچ جاتے ہیں جہاں پیٹ کا دوزخ ماں کی ممتا اور روح کی تازگی کو نگل جاتا ہے۔

”شام کو منگل گھر پہنچا تو اپنے اس چھوٹے سے دمشق کی قحط سالی دیکھ کر سارا عشق بھول گیا۔ صبح سے کھانا نہ پکا تھا۔ بڑی نے کچھ چاول اُبالے تھے۔ لیکن بھوکی رانو نے انھیں طباق پہ ڈالا اور بنا نمک مرچ کے کھا گئی۔ سوکھے ہی نگل گئی۔ ساس سسر تو ایک طرف اس نے اپنے بچوں کو بھی نہ پوچھا تھا۔ اور اب جنداں اسے دھکّے دے کر باہر نکال رہی تھی۔“

لیکن ایسے سماج میں جہاں تبادل معاشی رشتوں کے فقدان کے باعث ازدواجی رشتے صرف روٹی کپڑے کے وعدے تک محدود ہو کر رہ جاتے ہیں۔ کسی عورت کے لئے یہ ممکن نہیں رہتا کہ وہ ان حصاروں کو توڑ کر باہر آسکے رانو بھی جبر کے ایسے ہی دائرے میں گرفتار تھی پھر اس کے بچّے بھی تھے اور ایک ایسی لڑکی بھی تھی جس کی نگرانی اور ایام کا حساب رکھنا بھی ماں کی ذمہ داری بن جاتی ہے۔ رانو کے لئے بڑی بھی ایسا ہی مسئلہ تھی۔ جس کے حسن اور جوانی کو اگرچہ غربت کی دیمک نے چاٹ لیا تھا لیکن میلے اور پھٹے ہوئے چیتھڑوں میں ملبوس ہونے کے باوجود بھی وہ بوالہوس نظروں کے لئے ایسی چمک اور خوشبوؤں کی حیثیت رکھتی تھی کہ بھونرے اس کے گرد منڈلاتے رہتے ہیں اور برگ گل کو سیم وزر کی ترازو میں اس طرح تولنے کی کوشش کرتے ہیں کہ خلوص ومحبت، عزت و ناموس کے رشتے پگھل جاتے ہیں۔ جنداں کو اپنی پوتی 'بڑی' بھی ایک ایسی جنس تجارت نظر آتی ہے جس کے عوض وہ چند دن کے لئے خاندان کو بھوک سے نجات دلا سکتی تھی۔

قبائلی سماج میں اس طرح عورت کی خرید وفروخت اگرچہ کوئی معیوب عمل نہیں ہے اور جاگیردارانہ سماج بھی عورت کو کوئی بلند مقام عطا نہیں کرتا ہے۔ البتہ جہیز کی

لعنت کے ذریعہ غلامی کی زنجیروں کو اس حد تک نرم کرنے کی ضرور کوشش کی جاتی ہے
کہ عورت کو جانوروں سے کچھ بہتر جگہ مل جائے۔ رانی کی ممتا بھی اسی تضاد کا شکار ہے
اور غربت کے باوجود وہ اپنی بیٹی کو ایسی جگہ دلوانے کی آرزومند ہے جہاں اس کے ساتھ
جانوروں سے کچھ بہتر سلوک ہو سکے۔ اسی لئے بیٹی کی فروخت کا خیال اس کے لئے سوہان
روح بن جاتا ہے اور وہ سوچنے لگتی ہے کہ

"ہائے اب میں بیٹی کو بکتے دیکھوں گی۔ میں تو صرف کچھ لے کے
نہیں آئی تھی تو یہ دُردشا ہوئی۔ یہ تو بک جائے گی اور وہ بات بات
پر اس کی ہڈیاں توڑیں گے۔ نوچ نوچ کے کھائیں گے۔ کہیں گے تجھے
ایسے ہی تو نہیں خرید کے لائے ہیں۔ دام دیئے ہیں۔"

ماں کی ممتا اور جذبہ و خیال کی یہ کش مکش رانو کو ایسے مقام پر پہنچا دیتی ہے جہاں
ایک غریب اور بے بس ماں اپنی بیٹی کے آرام اور بہتر مستقبل کے لئے اپنا سب کچھ
قربان کرنے کے لئے آمادہ ہو جاتی ہے۔ اور اسے بار بار یہ خیال ستاتا ہے کہ اگر آج
مہربان داس چودھری جیل نہ گیا ہوتا تو وہ ایک ہی رات میں اپنی بیٹی کا جہیز تیار کر لیتی اور
پھر ناچ، گانے، باجے اور سہرے کے ساتھ بیٹی کو رخصت کر دیتی۔ لیکن یہ سب کچھ اب
ممکن نہیں رہا تھا۔ اس لئے حالات کا جبر رانو کو ایسے دوراہے پر لا کو کھڑا کر دیتا ہے جہاں
ایک طرف دولت کی بارش ہے اچھے کپڑے اور اچھے کھانوں کا لالچ ہے اور دوسری
طرف عزت و ناموس کے تنگ دائرے ہیں۔ فکر و عمل کی اسی کشمکش کے دوران رانو
سوچتی ہے۔

"پھر پانچ ساڑھے پانچ سو ملیں گے تو یہ پھاپھاں مجھے کچھ
دے گی تھوڑے ہی۔ آخر بیچنا ہی ہے تو ایک ہی بار ساڑھے پانچ
سو میں کیوں؟ کیوں نہ میں اسے لے کر شہر نکل جاؤں اور تھوڑا
تھوڑا کر کے بیچوں۔ لاہور میں سیکڑوں ہزاروں بابا لوگ پھرتے
ہیں جو کچھ دیر کے بہلاوے کے لئے پندرہ پندرہ بیس بیس روپئے

دے جاتے ہیں۔ کھانے کو چنگی چوکھی ملے گی۔ پہننے کو کھین کھاب
(کمخواب)۔ تھوڑے ہی دنوں میں روپوں اور کپڑوں سے صندوق بھر
جائیں گے۔ جب ہی زناٹے کے ایک تھپّڑ کی آواز سنائی دی جو رانو
نے خود ہی اپنے منہ پر مار لیا تھا۔"

یہ تھپّڑ رانو نے صرف اپنے منہ پر ہی نہیں مارا تھا بلکہ اس مہذب سماج پر بھی بھرپور طنز کی کاری ضرب لگائی تھی جو ماں بیٹی اور بہو کو طوائف بنا کو غیر حقیقی مسرتوں کو تلاش کرتا ہے۔ یہاں بیدی نے ایک مجبور اور بے بس عورت کی ذہنی وجذباتی کشمکش کی اس طرح عکاسی کی ہے کہ رانو کا ضمیر مردہ ہونے سے بچ جاتا ہے اور خیالات عمل کی ایسی شکل اختیار نہیں کر پاتے جہاں آسودگی کی تلاش ہوس کو کچھ زیادہ ہی مشتعل کر دیتی ہے۔ ان ہی خطرات اور مایوسیوں کی فضا میں رانو کی سہیلی چنّوں امید کا ایسا دیا روشن کرتی ہے جس کے ذریعہ سماج میں نہ صرف عصمت فروشی کا انسداد اور بیوہ کے مسائل کا حل ممکن ہو سکتا ہے بلکہ تحفظ و کفالت کی ضمانت بھی دی جا سکتی ہے۔ اسی مشترکہ ضرورت کی بات کرتے ہوئے چنّوں رانی سے کہتی ہے۔

"دیکھ بی بی میں تجھ سے ایک بات کہتی ہوں جو مانے تو۔ رانو
نے چنّوں کی طرف دیکھا۔ چنّوں شروع ہوئی۔ یہ جنداں بندی یہ ساس
تیری تجھے جینے نہ دے گی۔ اس گھر میں بسنے نہ دے گی۔ یہاں رہنے کا
ایک ہی طریقہ ہے۔" "کیا طریقہ؟" رانو نے جاننے سے پہلے ہی ڈھارس
پاتے ہوئے کہا۔ "وہ یہ کہ تو منگل سے شادی کر لے۔ چادر ڈال لے۔
"اس پہ۔ نہیں۔" رانو ایک دم کھڑی ہو گئی۔ "یہ تو کیا کہہ رہی ہے
چنّوں؟"

بنیادی طور پر قبائلی سماج صف بندی اور ایک دوسرے کو قطع کرنے والے خطوط کا سماج ہے جہاں تصادم سے پیدا ہونے والے خلا کو پچھلی صف کے لوگ پُر کرتے رہتے ہیں اور تحفظ و کفالت کے مسائل چھوٹے بھائی کو یہ حق عطا کر دیتے ہیں کہ بڑے بھائی

کے انتقال کے بعد خاندان کی سرداری کے ساتھ بڑے بھائی کی بیویوں کو بھی اپنی زوجیت میں لا سکے اسی لئے وہاں چھوٹے بھائی کو دوسرا اور یا شوہر اور قوت کا رشتہ تصور کیا جاتا ہے۔ جنوں کے ذریعہ امکانات کی ایسی ہی راہیں روشن ہو جانے کے بعد رانو بھی غیر ارادی اور غیر شعوری طور پر منگل کو بدلتے ہوئے رشتے کے پس منظر میں دیکھنے لگتی ہے لیکن دیہی معاشرے پر شہری تہذیب کے اثرات اور تبدیلی کی خواہش کے باعث رانو کے لئے منگل سے تعلق، عمر کے تفاوت اور ذہنی و جذباتی ہم آہنگی کے فقدان کو نظر انداز کر دینا آتنا آسان نہیں تھا۔ اس لئے رانو کو بار بار یہ خیال ستاتا ہے۔

”اس سے میں بیاہ کرنے جاؤں گی جسے میں نے چھاتی نکال نکال کر۔ منگل بچہ، میں نے اسے بچوں کی طرح پالا ہے۔ عمر میں کچھ نہیں تو دس گیارہ سال چھوٹا ہے۔“ نہیں نہیں۔ میں تو سوچ بھی نہیں سکتی۔ نہیں جنوں نہیں۔“ رانو نے اس کے سامنے دکھڑا روتے، پاؤں پکڑتے ہوئے کہا۔“ میں نے کبھی اسے ان نجروں سے نہیں دیکھا۔“

رانو کے لئے منگل کو جنسی خواہشات کے تحت نظروں سے دیکھنے کی بات ہوتی تو شاید یہ جذبات فطری جبر کی نذر ہو جاتے لیکن یہاں متبادل معاشی رشتوں کے فقدان کے باعث تحفظ و کفالت، بچوں کی پرورش، لڑکی کی شادی وغیرہ معاملات اس طرح معرض خطر میں آ گئے تھے کہ رانو کے انکار میں اقرار کی گنجائش پیدا ہو جاتی ہے اور حالات کا جبر ایسی قوت بن جاتا ہے کہ دقیق مسائل اور الجھی ہوئی گتھیوں کا حل عوام کی ایسی سیدھی سادی منطق، لوک گیت اور کہاوتوں کے ذریعہ ممکن ہو جاتا ہے جن کے پیچھے اگرچہ کوئی فلسفیانہ دلیل نہیں ہوتی لیکن برسوں کے تجربے انھیں زندگی سے اتنا قریب کر دیتے ہیں کہ یہ سہارا لوگ ان سے ڈھارس پاتے ہیں۔ رانو کو بھی ایسا ہی سہارا مل جاتا ہے۔

”جنوں بولی، نہ دیکھ۔ تجھے اس دنیا میں رہنا ہے کہ نہیں رہنا؟ اس پیٹ کا نرک بھرنا ہے کہ نہیں بھرنا۔ اس اپنی شرم کو ڈھانپنا ہے کہ نہیں ڈھانپنا۔ بڑی آئی نجروں والی۔ کہا نہیں بلھے شاہ نے۔ بلھیا

رب واکیہ پاتا! ایدھروں پٹنا۔ اودھرلانا۔ بس اِدھر سے نکال کر اُدھر
ڈال دینے کی بات ہے۔ پہلے ان نجروں سے نہیں دیکھا تو اب دیکھ لے
مُردییے ۔"

یہ سیدھی سادی منطق رانو کی فکرو نظر کو اس طرح بدل دیتی ہے کہ اس کا تصور منگل کو ایسی شکل دینے میں کامیاب ہوجاتا ہے جس کے ذریعہ تخلیقی جذبے کی بیداری اور تشنۂ تکمیل آرزؤوں کی تعبیر ممکن ہوسکتی تھی۔ رانو کی طبیعت میں یہ لچک اس کی فطرت کا ہی حصّہ نہیں تھی بلکہ ایسے معاشی و سماجی جبر کا اظہار بھی تھی جس میں مردوں کی بالادستی اور سماجی قوانین عورت کو ایسے مواقع فراہم کرنے سے قاصر رہے ہیں کہ وہ مساوی سطح پر آزادانہ زندگی بسر کرسکے۔ منگل بھی ایسے ہی سماج کا ایک فرد تھا جس کا احساس برتری اس طرح کے غیر حقیقی رشتوں میں کوئی کشش نہیں پاتا اس لئے بڑی بھاوج رانو سے شادی کی تجویز اس کے لئے ایسی گالی بن جاتی ہے کہ اس کا مردانہ غرور اور غصّہ انتہائے عروج پر پہنچ جاتا ہے۔

"نہیں یہ نہیں ہوگا۔ یہ کبھی نہیں ہوگا۔ اس نے بائیں ہاتھ کو ایک فیصلہ کن جھٹکا دیتے ہوئے کہا، جیسے وہ چھانٹے دیا کرتا تھا۔ جب گھوڑی بگی کو دلکی میں ڈالتا ہوتا۔ میں ماں کی گالی نہیں کھاتا۔ ان پنچوں کی ماں کا۔ یہ تو کیا لاٹ اروِن، جارج پنجم بھی آجائے تو میں یہ کبھی نہ کروں۔ میری ماں کے برابر اس کی عمر ہے۔ میں سر اس کے پاؤں پر رکھ سکتا ہوں۔ پاؤں سر پر نہیں۔ اور وہ بکتا جھکتا ہوا کو گالیاں دیتا ہوا باہر نکل گیا۔"

منگل کے اس انکار میں رشتوں کے تقدس کے ساتھ فطری تقاضوں کی تکمیل اور آزادی کی خواہش کا ایسا اظہار موجود ہے جو ازدواجی رشتوں کے لئے فرد کی آزادی، ذہنی وجذباتی ہم آہنگی کو ضروری سمجھتا ہے۔ لیکن متبادل معاشی رشتوں کے فقدان کے باعث تحفظ وکفالت کے مسائل میں اسیر سماج فرد کو یہ آزادی عطا نہیں کرتا اور ازدواجی

رشتوں کو اپنی ایسی ذمہ داری تصور کرتا ہے کہ فریقین کی رضا مندی کی بھی چنداں ضرورت نہیں ہوتی۔ کوٹلہ کے سرپنچ گیان چند کو بھی سماج کی اس ذمہ داری کا احساس ہے۔

"میں تو سمجھتا ہوں اسے منگل کے ساتھ چادر ڈال لینی چاہئے۔
یوں بھی گاؤں میں آئی ہوئی عورت باہر کیوں جائے۔ اِدھر اُدھر کیوں جھانکے۔ اس میں گاؤں کے ہم سب مردوں کی بدنامی ہوتی ہے اور گیان چند سوچنے لگا۔ ہمارے دیش پنجاب میں جہاں عورتوں کی کمی ہے کیوں مردوں سے ان کا حق چھینا جائے۔ کیوں ایک عورت کو بے کار چلنے سڑنے دیا جائے۔ پھر وہ گاؤں کی پنچایت سے الگ الگ اور حضور سنگھ کی بھاٹیہ برادری سے الگ ملنے کے لئے چلا گیا۔"

سماج کی اسی بالادستی کا نتیجہ تھا کہ منگل کے شدید انکار کے باوجود پنچایت کا فیصلہ اٹل رہتا ہے اور جب منگل وقت پر شادی کے منڈپ میں نہیں پہنچتا تو اسے اس طرح دولھا بنا کر لایا جاتا ہے کہ بدن پر پھٹے ہوئے میلے کپڑے، جسم لہولہان، کیس بکھرے ہوئے، داڑھی کے بالوں میں جھاڑیاں، سہرے کی جگہ کانٹے، کیسر کے چھینٹوں کی جگہ کیچ کے لودے، آنکھوں میں محبت کے بجائے نفرت اور دہشت کے آنسو تھے۔ آخر ایک میلی سی چادر کے نیچے منگل کو رانو کے پاس بٹھا کر اور رشتۂ ازدواج میں منسلک کر کے سماج اپنے فرض سے سبکدوش ہو جاتا ہے لیکن اس طرح سماجی اور معاشی جبر کے تحت بے جوڑ ازدواجی رشتوں میں جنسی بے راہ روی، ذہنی و جذباتی بُعد، معاشی بحران اور نفرت کے جو خطرات پوشیدہ ہوتے ہیں فن کار ان سے بے خبر نہیں ہے جس کا پہلا اظہار رانو کی ایسی سہاگ رات کی شکل میں سامنے آتا ہے جس میں فریقین ایک دوسرے کے التفات سے محروم رہتے ہیں۔ بیدی کے الفاظ میں۔

"جیسے کوئی مفروضہ حاتم سے مہریں مانگنے جائے اور اپنے ساتھ پوری انسانیت اور وقار کو اس کے قدموں پر جا گرائے اور اس کے عوض میں ایک دمڑی پائے۔"

یہ دھڑی اس وقت اور بے حقیقت ہو جاتی ہے جب رانو کو اپنی ہی کوکھ سے جنم دی ہوئی اولاد کی نفرت کا سامنا کرنا پڑتا ہے اور بڑی (لڑکی) اس کا استقبال اس طرح کرتی ہے۔

"رانی بڑی کے پاس پہنچی تو وہ جاگ رہی تھی۔ اس سے پہلے کہ رانو اس کے سر پہ پیار سے ہاتھ پھیرتی۔ بڑی نے اپنے بڑے بڑے ناخنوں سے ماں کا منہ نوچ لیا اور بولی "جا تو اسی سے منہ کالا کروا"

نفرت کے اس اظہار کو ازدواجی رشتوں کی تفہیم سے زیادہ تبدیلی روابط سے پیدا ہونے والے ذہنی وجذباتی انتشار سے تعبیر کیا جا سکتا ہے لیکن منگل کی بے التفاتی اور بے رخی ایک ایسے خاموش احتجاج کی حیثیت رکھتی ہے جس میں ذہنی وجذباتی ہم آہنگی کے فقدان کے ساتھ بغاوت کا عنصر بھی شامل ہے۔ جو اسے سلامتی سے اس قدر قریب کر دیتا ہے کہ ایک مرتبہ پھر رانو کا سہاگ، تخلیقی جذبات، بچوں کی پرورش، بڑی کی شادی، تحفظ وکفالت کے مسائل معرض خطر میں آجاتے ہیں اور فن کار کو یہ موقع مل جاتا ہے کہ وہ رانو کو ان خطرات سے نجات دلانے کے لئے جنسی ترغیبات کے جملہ عوامل "عورت کی لچک دار فطرت، نسائیت، خدمت وایثار، مکروحیلہ، شراب وشباب، جسموں کی قربت، پر کیف موسم اور جنسی اشتعال پیدا کرنے والی چھیڑ چھاڑ کو ایک مرکز پر جمع کر سکے اور جنسی اتصال سے ازدواجی رشتہ ایسی تقویت پا سکے کہ چادر کے بے جوڑ کنارے فطری تقاضوں کی تکمیل اور تسکین وآسودگی کی دیگر راہیں مسدود پا کر ایک دوسرے میں جذب ہو جائیں۔ مشترکہ ضرورت نیز جذباتی وذہنی ہم آہنگی کے ذریعہ معاشی رشتوں کو مضبوط بنیادیں فراہم کر سکیں۔ اور اعتماد واعتبار کی ایسی فضا قائم ہو جائے کہ عورت اپنے حق کا استعمال کر سکے۔ چنانچہ جنسی اتصال اور آسودگی کی ایسی ہی ایک رات گذارنے کے بعد رانو اپنی ضرورت اور حق کا اظہار اس طرح کرتی ہے۔ بیدی کے الفاظ میں:۔

"منگل نصیبوں والے اڈے کے لئے نکلنے ہی والا تھا کہ

رانو کو کوئی بات یاد آگئی اور فوراً بول اٹھی۔ ٹھہرو! رانی دوڑ تی ہوئی اس کے پاس آئی اور بولی مجھے دو شلوار کا کپڑا لادو۔ تیوہار آرہے ہیں۔ پھر اپنے بدن پہ، سامنے کی طرف اشارہ کرتی ہوئی کہنے لگی سب کے پاس یہ ہے میرے پاس ہی نہیں۔ چنّوں کو اس کے گھر والے نے صوف کا سوٹ سلوا دیا ہے۔ کیسا اچھا لگتا ہے اس کے گورے گورے پنڈے پہ۔ کالا کالا نرم نرم صُوف۔ رانو نے اور آگے ہو کر منگل کے اریب کرتے کا دامن تھام لیا اور بولی۔ بچے بھی قمیض مانگتے ہیں۔ منگل جیسے ایک دم فرمائشوں کے شیریں و ترش انبار کے نیچے دب گیا۔ اچھا یا یا۔ منگل نے اپنا کرتہ چھڑایا اور چل دیا۔ تکمیل اور تعمیل کی ایک رات اور آدھے ہی دن نے جس کی عمر میں دنوں، مہینوں اور برسوں کا اضافہ کر دیا تھا۔"

مجموعی اعتبار سے بیدی جنسی رشتوں کے مقابلہ میں معاشی رشتوں کی برتری کو تسلیم کرتے ہیں لیکن ان رشتوں کو تقویت پہنچانے کے لئے انھوں نے جو بنیادیں فراہم کی ہیں وہ نہ صرف فرسودہ فکر اور سماج کی نشان دہی کرتی ہیں بلکہ زندگی کے تقاضوں کی تکمیل اور تبدیلی کی فطری خواہش کے راستے میں اس طرح حائل ہیں کہ میلی چادر میلی ہی رہ جاتی ہے اور یہ سوالات اپنے جواب کے منتظر رہ جاتے ہیں کہ کیا عورت صرف جنسی تسکین کا ایک ذریعہ ہے اس کی اپنی کوئی شخصیت وانفرادیت نہیں ہے۔ اور کیا جنسی تسکین کا وسیلہ نہ بن سکنے کی صورت میں اسے جینے کا اور تحفظ و کفالت کا کوئی حق حاصل نہیں ہے۔

سماجی و معاشی جبر اور قبائلی مزاج کی ایسی ہی ایک دوسری مثال بڑی اور تلوکا کے نوجوان قاتل کی شادی کی شکل میں سامنے آتی ہے۔ قبائلی سماج میں اگرچہ دوستی و دشمنی دونوں ہی کو پائیداری ہوتی ہے۔ لیکن اکثر ایسا بھی ہوتا ہے کہ تحفظ وکفالت کے مسائل و فاداریوں کو اس طرح بدل دیتے ہیں کہ مغلوب قبائل غالب

قبائل سے رشتۂ الفت استوار کرنے اور اعتماد و اعتبار کی فضا قائم کرنے کے لئے ایسے تحائف دینے کے لئے مجبور ہو جاتے ہیں جس میں بیٹی یا بہن کو مرکزی حیثیت حاصل ہوتی ہے۔ اس قبائلی روایت کی موجودگی میں تلوکا کا نوجوان قاتل بھی جب دست طلب دراز کرتا ہے اور 'بڑی' کا رشتہ مانگتا ہے تو کسی کو تعجب نہیں ہوتا اور گاؤں کے لوگ نیز منگل تلوکا کے خون کا بدلہ لینے کے بجائے اس رشتہ کے مؤید بن جاتے ہیں۔ البتہ رانو کے تامل اور پس و پیش کو سہاروں کی تلاش تھی اور جب حضور سنگھ کی شکل میں یہ سہارا مل جاتا ہے تو اس کا انکار بھی اقرار میں بدل جاتا ہے۔

"بہو، اس نے لرزتے کانپتے ہوئے ہونٹوں کے بیچ سے کہا۔ تو کیسے روتی ہے۔ میری طرف دیکھ جس نے بیٹا دیا ہے ہمیشہ بیٹا دیا ہے۔ جب کہیں جا کے ایک بیٹا پایا ہے۔"

بیٹا پانے اور لڑکی کی ذمہ داریوں سے سبکدوش ہونے کی خواہش رانو کو اس طرح مجبور کر دیتی ہے کہ اظہار تشکر کے طور پر بے ساختہ اس کے ہاتھ دیوی ماں کے مندر کی طرف اُٹھ جاتے ہیں۔

قبائلی سماج میں اس طرح کی روایت کی موجودگی میں اگرچہ مذکورہ واقعہ کی نوعیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا لیکن تلوکا کے قتل اور 'بڑی' کی شادی کے درمیان زمانی فصل کو جس طرح نظر انداز کیا گیا ہے اس سے فن کار کی عجلت کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔

مجموعی اعتبار سے بیدی کا یہ ناولٹ سماجی و نفسیاتی حقیقت نگاری، کردار سازی، ہیئت اور تکنیک کی اچھی مثال پیش کرتا ہے۔

(سنہ ۱۹۸۱ء)

ناول کا مستقبل

ناول ادب کی جدید صنف ہے۔ مغرب میں اس کا آغاز اٹھارہویں صدی کے ربع اوّل میں اس وقت ہوا جب کہ جاگیردارانہ نظام دم توڑ چکا تھا۔ اور اس کی جگہ جدید صنعتی عہد نے لے لی تھی، جسے نشاۃ ثانیہ کے نام سے پکارا جاتا ہے۔ چنانچہ ناول کے ایک سرے پر اگر قدیم رومانس ہیں تو دوسرے سرے پر جدید افسانہ ہے۔ ناول ان دونوں کے درمیان کی کڑی ہے۔ اگرچہ ناول کا سفر آج بھی جاری ہے۔ اور اس کا فن اخذ و قبول کے مختلف مراحل سے گزر رہا ہے۔ لیکن اس میں ٹھہراؤ کی وہ کیفیت واضح طور پر نظر آنے لگی ہے جسے کسی فن کا نقطۂ عروج کہہ سکتے ہیں۔ اور مستقبل جدید افسانہ کے حق میں محفوظ نظر آتا ہے۔

موجودہ دور میں جدید افسانہ کے مقابلہ میں ناول کی مقبولیت کم و بیش اس نوعیت کی ہے جس طرح ناول کے ابتدائی دور میں داستانوں کو حاصل تھی۔ سائنس کی ترقیات نے جہاں دنیا کی طنابیں کھینچ دی ہیں اور فاصلوں کو مختصر کر دیا ہے۔ وہاں علوم کے فروغ اور وقت کی تنگی کے باعث جزئیات اور تفصیلات سے بھی دلچسپی کم ہوتی جا رہی ہے۔ اور قاری دنوں کا سفر لمحوں میں طے کرنے کا خواہش مند نظر آنے لگا ہے۔

اگرچہ لہو کے پھول، آگ کا دریا اور اداس نسلیں جیسے ناول آج بھی شائع ہو رہے ہیں۔ لیکن یہ اور اس طرح کی دوسری تصانیف ناول کی اس یک ہیئتی کی نفی کرتی ہیں جہاں موضوع و مواد، کردار و پلاٹ، مقصد اور زبان و بیان ایک سانچے

ہیں ڈھل کر اجزائے ترکیبی کی انفرادی چمک دمک کو مجموعی تاثر کی قربان گاہ پر خود کو نثار کر دیا کرتے تھے۔ لیکن جدید ناول میں ہر واقعہ اور کردار اپنی جگہ ایک مکمل تاثر اور اکائی ہے جس کی اس وسیع و عریض کائنات میں اگر کوئی قدر و قیمت ہے تو صرف اس قدر کہ زندگی کے بہاؤ اور وقت کے سیلاب میں ایک تنکے کی حیثیت رکھتا ہے۔ اس کے علاوہ اس کی کوئی اہمیت نہیں ہے وہ نہ خود کو نہ دنیا کو بنا سکتا ہے اور نہ بگاڑ سکتا ہے۔ اس طرح جدید ناول بنیادی طور پر عمل کے اس فلسفہ کی نفی کرتا ہے جہاں عمل اور ردعمل واقعات کو جنم دیتے ہیں اور زندگی کو آگے بڑھاتے ہیں جہاں حال ماضی کے بطن سے برآمد ہوتا ہے۔

ماضی اور حال کے اس غیر استدلالی ربط نے سماجی زندگی کے اس فلسفہ کو بھی کمزور کر دیا ہے۔ جہاں فرد کی غلط کاریوں اور کوتاہیوں کے لئے ذات سے زیادہ ماحول کو مجرم قرار دیا جاتا تھا۔ اور انفرادی زندگی کو فطرتاً معصوم تصوّر کیا جاتا تھا۔ جدید ناول کا یہ رجحان کہ ہمیں کچھ معلوم نہیں کہ ایسا کیوں ہوتا ہے۔ ماضی سے ہی ایسا ہوتا چلا آیا ہے۔ ہم کیا کریں۔ اگرچہ وقت کے آگے سپر ڈالنے کے مترادف ہے۔ اور زندگی کی تلخیوں کا مردانہ وار مقابلہ کرنے کے بجائے آنکھیں بند کر لینے کے برابر ہے۔ لیکن یہ صرف ناول نگار کی ہی کمزوری نہیں ہے بلکہ ہمارے عہد کا المیہ ہے۔ ہم حال کو ماضی کے ذریعہ سمجھنے کے خواہش مند ہیں۔ لیکن ہمارا علم ناقص اور محدود ہے۔ اسباب و محرکات کے عدم عرفان اور سماجی رشتوں کے علم کے فقدان کے باعث ہر چیز پُر اسرار بن جاتی ہے۔ مزید واقعات و کردار کی حیرت انگیزی تلاش و جستجو کے بار کو زیادہ دیر تک برداشت نہیں کر پاتی۔ اور نہ ہی موجودہ دور کی برق رفتاری اس امر کے مواقع فراہم کرتی ہے کہ فکر و تحقیق کو کام میں لایا جائے۔ اور صبر و برداشت کے ساتھ واقعات و کردار کے مابین سہ طرفی ربط اور رشتوں کو تلاش کیا جائے۔ مزید یہ کہ مادی کثافتوں سے بالاتر ہو کر نفسیاتی و حسّی قوتوں و کیفیتوں کے پس منظر میں واقعات و عمل کے تجزیہ

کی خواہش نے اسے اور بھی بھول بھلیوں جیسا بنا دیا ہے۔ اور ناول نگار حقیقتوں کے پیچھے کار فرما قوت کو آشکارا کرنے کی کوشش میں کردار و واقعات کا تجزیہ و تحلیل کے بجائے اپنی ہی نفسیات، شعور و لاشعور کی عکاسی و بحث میں اس طرح الجھ جاتا ہے کہ بات کا اصل سرا اس کے ہاتھ سے نکل جاتا ہے۔ اور گرد و پیش کے تمام رشتے ٹوٹ جاتے ہیں۔ واقعات و کردار کے داخلی و خارجی روابط جو انھیں حقیقت کا رنگ عطا کرتے ہیں، باقی نہیں رہتے۔ اسی طرح جدید ناول میں پلاٹ سے بے نیازی نہ صرف زمانہ کی برق رفتاری کا نتیجہ ہے بلکہ اس خواہش کا بھی مظہر ہے کہ جدید سماج نظم و ضبط کی جملہ پابندیوں کو توڑ دینا چاہتا ہے۔ لیکن زندگی کی نئی اقدار کیا ہوں گی وہ اس ذمہ داری کو قبول کرنے کے لئے تیار نہیں ہے۔

جدید ناول میں وجودیت کا موجودہ رجحان، من کی موج، شعور کی رو کی ٹیکنک، حسی کیفیتوں کی عکاسی، فرد کے اندر جھانکنے کی خواہش، عمل کو رشتوں اور محرکات کے بجائے عروج و زوال کے مفروضہ و خارجی پس منظر میں دیکھنے کی کوشش، ربط و تسلسل، تنظیم و ترتیب سے بے نیازی، روایتوں سے رشتہ توڑ کر خلاء میں پرواز کرنے کی آرزو ایسی حقیقتیں ہیں جن کا سراغ موجودہ عہد کے سماج اور اس کے سیاسی، معاشی و تہذیبی پس منظر میں لگایا جا سکتا ہے۔ لیکن ان تمام صداقتوں اور فارم کی لچک، وسعت کے باوجود ناول کا نازک پیکر ان تمام بار کا متحمل نہیں ہو سکتا جو زندگی کو زندہ حقیقت کی طرح دیکھنے، برتنے اور پیش کرنے اور پایۂ تکمیل تک پہنچانے کا عمل ہے۔ البتہ کوہ ندا کی خبر لانے کے اس عمل کو اپنی کم عمری کے باوجود جدید افسانہ بہ آسانی انجام دے سکتا ہے۔ جو ناول کے مقابلہ میں حال کی شہ رگ سے زیادہ قریب ہے۔ ناول کتنا ہی جدید کیوں نہ ہو وہ حال کے مقابلے میں ماضی کے تجربے پر مبنی ہوتا ہے۔ لیکن جدید افسانہ حال اور لمحات کو اسیر کر لینے کی بے پناہ قوت رکھتا ہے۔ جہاں واقعات کے بیان کے لئے نہ تو کسی پس منظر کی ضرورت ہے اور نہ استدلال کے کڑے قانون کی بلکہ یہ تو باد صبا کے ان جھونکوں کی مانند ہے جو اپنے کرہ میں مقید بھی ہیں اور آزاد بھی۔ چنانچہ یہی

وجہ ہے کہ روایت اور پلاٹ سے بے نیازی کے باعث جدید ناول اکائیوں میں بٹ گیا ہے جو اسے ناول سے زیادہ افسانہ سے قریب کرتا ہے۔ جس کو ایک نشست میں پڑھنا نہ تو ضروری ہے اور نہ پڑھا جا سکتا ہے۔ بلکہ اسے کہیں سے بھی کسی وقت بھی شروع کیا جا سکتا ہے۔ اور کہیں بھی چھوڑا جا سکتا ہے۔ چنانچہ ایسے تو بہت سے افراد مل جائیں گے جنھوں نے انور، شمیم اور گئودان جیسے ضخیم ناولوں کو ایک ہی رات میں ختم کیا ہوگا لیکن ایسے لوگ بہت کم ملیں گے جو خواہش اور کوشش کے باوجود ہفتہ عشرہ میں بھی "آگ کا دریا" کو پڑھ سکے ہوں گے۔ اور "لہو کے پھول" کے بارے میں تو یہ کہا جاتا ہے کہ وہ ایسا ناول ہے جس کا نام تو بہت سے لوگوں نے سنا ہوگا لیکن صرف چند لوگوں نے پڑھا ہوگا۔

اس کے یہ معنی ہرگز نہیں ہیں کہ مستقبل میں ناول نہیں لکھے جائیں گے۔ زندگی کی تنقید، تفسیر اور تعمیر و منصوبہ بندی کے لئے ناول کی ضرورت آئندہ بھی باقی رہے گی۔ لیکن دلچسپی سے افسانہ ہی پڑھا جائے گا۔ اور اس کے پڑھنے والوں کی تعداد بھی ناول کے مقابلہ میں کہیں زیادہ ہوگی۔"

سنہ ۱۹۷۸ء

جدید افسانوی ادب اور ماضی کی تخیلی بازیافت

تضاد و تصادم کی وہ قوتیں جو زندگی کو تقویت پہنچاتی ہیں وہی افسانہ کو بھی وجود میں لاتی ہیں لیکن نیا افسانہ اس وقت ظہور میں آتا ہے جب تضاد و تصادم کی نوعیت بدل جاتی ہے اور افکار و اقدار کے پرانے تناسبات برقرار نہیں رہتے۔

جاگیردارانہ سماج میں چونکہ زمین ہی آمدنی کا واحد وسیلہ تھی جس کے تحفظ کا انحصار تمام تر عسکری قوت پر تھا اس لئے تصادم کی نوعیت بھی مادّی تھی لیکن اس کے تضاد اس طرح غیر مادی تھے کہ فرد طاقت کا منبع و مخرج ہونے کے باوجود اس قدر مجبور تھا کہ زندگی کی تعمیر و تشکیل میں اپنی خواہش کے مطابق حصّہ نہیں لے سکتا تھا وہ صرف خوابوں ہی میں جمال و جلال کے ایسے پیکر تراش سکتا تھا جو اس کی تشنہ آرزوؤں اور ناکام حسرتوں کی تعبیر بن سکیں لیکن برطانوی سامراج کی ہندوستان میں مداخلت کے بعد تصادم و تضاد کی نوعیت اس طرح بدل جاتی ہے کہ عسکری تصادم کی جگہ آئینی و سیاسی جدوجہد لے لیتی ہے اور اس کے تضاد مادی ہو جاتے ہیں۔ نیز جدید سائنسی علوم اور ایجادات زندگی کی سمت و رفتار کو اس طرح بدل دیتے ہیں کہ نہ صرف پرانے افکار و اقدار فرسودہ قرار پاتے ہیں بلکہ فکر و عمل میں توازن و معنویت

کی تلاش زندگی کو نئی راہوں سے آشنا کراتی ہے۔ البتہ پرانے پیداواری وسائل سے رابطہ اور مستقل حقوق رکھنے والے طبقہ کی موجودگی کے باعث تبدیلی کی رفتار سست رہتی ہے۔ لیکن آزادی، تقسیم ملک، ہجرت، خاتمہ زمین داری، صنعتی ترقی اور صدیوں کے دبے کچلے طبقوں کی نجات کے بعد وقت کی رفتار اس طرح تیز ہو جاتی ہے کہ زندگی پیچھے رہ جاتی ہے اور انسانی تجربات و مشاہدات کا ایک بڑا ذخیرہ اپنے ہی عہد میں باطل قرار پا کر ماضی کا حصّہ بن جاتا ہے اور اس کے نتیجے میں پیدا ہونے والے مسائل، نفسیاتی پیچیدگیاں فکری قوتوں کو اس طرح بیدار کر دیتی ہیں کہ انسانی سماج کے وسیع تر پس منظر اور ماضی کے تناظر میں تعمیر و تخریب کی قوتوں کی تلاش ادب کی ناگزیر حقیقت بن جاتی ہے۔

یہ سیاسی و سماجی، معاشی و تہذیبی تبدیلیاں اگرچہ ہند و پاک کے ہر ادیب و فن کار کو متاثر کرتی ہیں لیکن نتائج کے اعتبار سے ان کے نقوش کہیں واضح اور کہیں دھندلے نظر آتے ہیں۔ مثال کے طور پر وہ ادیب و فن کار جن کا سیاسی و سماجی شعور پختہ تھا اور نظریاتی سطح پر ان واقعات کو بین الاقوامی سازش، رجعت پسند عناصر اور سرمایہ دار ذہنیتوں کی کرشمہ سازی سے زیادہ اہمیت نہیں دیتے تھے۔ ہجرت اور عدم ہجرت ہر دو صورت میں جذباتی ہیجان اور غیر انسانی تعصب و تنگ نظری سے بالاتر ہو کر سماجی استحکام کے لئے کوشش کرتے رہتے ہیں۔ ان کے یہاں بھی اگرچہ کبھی کبھی ماضی کی گونج نظر آتی ہے لیکن وہ ماضی کی صرف زندہ روایت سے ہی اپنا رشتہ استوار کرتے ہیں۔ لیکن وہ ادیب و فنکار جو معاشرتی زندگی کے انتشار اور مادی رشتوں کی شکست و ریخت کے باعث اپنے ہی وطن میں مہاجر بن گئے تھے، سکون و آسودگی کی تلاش انھیں کبھی کبھی ماضی کی طرف لے جاتی ہے اور وہ ان پرانے رشتوں اور معاشروں کو یاد کرنے لگتے ہیں جن میں انھیں مرکزیت حاصل تھی۔ لیکن انھیں خاتمہ زمین داری، سیاسی و معاشی بحران، تحفظ و بقا کی خواہش اور مقابلہ کی دوڑ وغیرہ مسائل کا اس طرح سامنا کرنا پڑتا ہے کہ ماضی

بھی زیادہ دیر تک وجہ سکون نہیں بن پاتا اور بے چینی و اضطراب انھیں ایسے مقام پر لا کھڑا کر دیتے ہیں۔ جہاں ماضی حال سے اور حال ماضی سے بد تر نظر آنے لگتا ہے۔ جذباتی وفاداریاں اگر اپنی طرف بلاتی ہیں تو عصری تقاضے اپنے ساتھ چلنے کے لئے مجبور کرتے ہیں اور اس کشمکش میں زندگی کے منفی رویّے انھیں اس طرح اپنے آغوش میں لے لیتے ہیں کہ آزادی جیسی نعمت بھی مخالف سمتوں کا سفر بن جاتی ہے اردو کا جدید افسانہ فکر و عمل کے مابین اسی عدم توازن اور جذباتی و نفسیاتی پیچیدگیوں کا آئینہ دار ہے اور تہذیبی و لسانی رشتوں کی شکست و ریخت کی صورت میں نئے تجربوں، مشاہدوں، حسّی کیفیتوں کے اظہار کے لئے ایسے اسالیب فکر و بیان اور سانچوں کی تلاش کے لئے کوشاں نظر آتا ہے جو جزوی حقیقتوں کو ایک لڑی میں پرو سکیں۔

ان افسانوں میں کبھی کبھی ایسے متوسط زمین دار گھرانوں کی تہذیبی زندگی کا عکس ابھرتا ہے جن میں معاشرتی زندگی کے جماؤ نے ٹھہراؤ کی سی کیفیت پیدا کر دی تھی اور اکثر امن و امان، صلح و آشتی اور بھائی چارہ کی وہ فضا بھی نظر آتی ہے جسے مختلف مذاہب، طبقوں اور پیشوں کے افراد نے صدیوں کے باہمی اشتراک سے قائم کیا تھا لیکن سکون و یگانگت کی اس فضا کو تلاش کر لینے کے باوجود وہ ان سرچشموں کا سراغ نہیں لگا پاتے جو اس طرح کے رشتوں کی آبیاری کرتے ہیں۔ یہ معاشرہ جب تک مشترکہ مادی رشتوں کے دھاگوں سے بندھا رہتا ہے ان کے مابین انفرادی دکھ درد کی دیواریں حائل نہیں ہوتیں لیکن جب یہ رشتے بکھر جاتے ہیں تو انفرادی مفادات اجتماعی سلامتی پر اس طرح غالب آجاتے ہیں کہ انسانی خون ارزاں ہو جاتا ہے۔ احمد یوسف کا افسانہ "لالٹین کی روشنی" ان ہی پرانے رشتوں کی تخیلی بازیافت کا نتیجہ ہے۔ جیلانی بانو اگرچہ اپنے افسانوں میں پولیس ایکشن سے قبل حیدرآباد کی جاگیردارانہ تہذیب کے نقش و نگار کو اجاگر کرنے کی کوشش کرتی ہیں لیکن اس کاوش میں وہ جذباتی لگاؤ اور مثبت رویوں کے اظہار کے ساتھ ساتھ ان منفی رویوں کو بھی نظر انداز نہیں کرتیں جو اس تہذیب کے مٹنے کے لئے آپ اپنا جواز بن جاتے ہیں۔

پاکستانی ادیبوں میں اشفاق احمد اور جمیلہ ہاشمی کے افسانے ایسے تعمیری ذہن کی عکاسی کرتے ہیں جو پرانے تہذیبی رشتوں کی شکست وریخت سے پیدا ہونے والے خلا کو ماضی کی صحت مند اقدار سے پُر کرنے کا خواہش مند ہے تاکہ عوام کے مربوط ڈھنگ سے سوچنے سمجھنے کے زندہ عمل کو بنیادیں فراہم کرسکیں۔ اشفاق احمد کا افسانہ "گڈریا" اسی خواہش اور احساس کا مظہر ہے۔ لیکن نئے معاشی و تہذیبی رشتوں کی پیوندکاری کے بغیر پرانے رشتے چوں کہ معنویت سے محروم رہتے ہیں اس لئے یہ افسانہ تاثر کی فضا میں ہی محیط ہو کر رہ جاتے ہیں۔

ان مقامی ادیبوں اور افسانہ نگاروں کی طرح اگرچہ وہ افسانہ نگار بھی اس حادثے سے غیر معمولی طور پر متاثر نظر آتے ہیں جو ہجرت کرکے ہندوستان آئے تھے۔ انھیں بھی اپنا وطن، گم شدہ معاشرے، نظروں سے دور ہوتے ہوئے شہر، لاہور کی گلیاں، راوی کا کنارہ، مال روڈ کی چہل پہل، انار کلی کی رونق، مظفر آباد کے چمن زار یاد آتے ہیں اور یہ یادیں بعض اوقات دلوں کا ایسا اضطراب بن جاتی ہیں کہ کرشن چندر جیسا عالمگیر انسانی برادری سے ناطہ جوڑنے والا فن کار بھی " لاہور کی گلیاں" جیسا افسانہ لکھنے کے لئے خود کو مجبور پاتا ہے۔ اس افسانے کا ایک اقتباس ملاحظہ فرمائیے جو کیفیت ہجر میں شدتِ احساس اور قوت حافظہ کا امین بن کر نمودار ہوتا ہے۔

" لاہور میں، لوہاری گیٹ کے اندر، ایک چوک ہے۔ چوک متی۔ اس چوک متی کے اندر ہماری گلی تھی۔ یہ ایک تنگ و تاریک گلی تھی۔ پرانے گھروں میں کچھ نئے لوگ آگئے ہیں اور پرانے لوگوں نے کچھ نئی بستیاں آباد کرلی ہیں لیکن جو، جو، جہاں، جہاں گیا ہے اپنی گلی ساتھ لیتا گیا ہے۔ یہ گلی جس کا آسمان تنگ ہے اور کمرے تاریک ہیں۔ بڑی روشن اُمیدوں والی گلی ہے۔

یہ گندی گلی، میلی گلی، اُجلی گلی، چمکیلی گلی، کمزور گلی، بہادر گلی، بدبودار گلی، مہکتی ہوئی گلی، ان پڑھ گلی، کتابوں سے بھری ہوئی گلی۔ یہ میرے

سینے میں ہمیشہ آباد رہتی ہے۔ جب کبھی انسانیت میں میرا ایمان ڈگمگانے لگتا ہے، میں اس گلی کی خاک کو اپنی آنکھوں سے لگا لیتا ہوں اور پھر زندہ ہو جاتا ہوں۔ کیوں کہ یہ میرا عقیدہ ہے کہ جتنے انسان ہیں وہ سب اس گلی میں رہتے ہیں اور جتنے آسیب ہیں وہ اس گلی سے باہر رہتے ہیں۔"

(لاہور کی گلیاں)

گلی اور اس کی صفات کی شدتِ تکرار اور ماضی کی تخیلی بازیافت کے باوجود ان یادوں کی نوعیت مریضانہ نہیں ہے بلکہ فرسودہ ماضی اور گم شدہ معاشرے، تہذیبی و جذباتی رشتوں کی شکست و ریخت کا احساس ان کے یہاں روشن مستقبل اور تعمیر کے شدید احساس کے سامنے اس طرح ماند پڑ جاتا ہے کہ وہ زیادہ دیر تک ماضی کی آغوش میں پناہ گزیں نہیں رہ پاتے۔ اس کے علاوہ انھیں ایسے خطوں اور علاقوں میں آباد ہونے کا موقع ملا تھا جہاں ترقی و تعمیر کے امکانات ان کے اپنے وطن کے مقابلے میں کہیں زیادہ واضح تھے اور جہاں کی زبانیں ان کی اپنی زبانوں اور تہذیب ان کی اپنی تہذیب کے مقابلے میں کہیں زیادہ ترقی یافتہ تھی۔ اس لئے ماحول کی اجنبیت کے باوجود انھیں کسی محرومی یا خوف کا احساس نہیں ہو پاتا اور نہ ہی ترقی یافتہ ماحول کے مطابق خود کو ڈھالنے میں انھیں کسی ذہنی تردّد اور جذباتی کشمکش کا سامنا کرنا پڑتا ہے اس لئے وہ کسی انتشار کا شکار ہونے سے محفوظ رہتے ہیں۔

ان فلاکت زدہ مہاجرین افسانہ نگاروں میں جو طبقہ سب سے زیادہ متاثر نظر آتا ہے وہ متوسط اور تعلیم یافتہ طبقہ ہے جو آزادی سے قبل اپنے آبائی وطن ہندوستان میں نہایت اطمینان، فراغت، امن و امان اور خوش حالی کی زندگی گزار رہا تھا۔ اس کے بھی کچھ خواب تھے جو ماضی میں جد و جہد کے مختلف مراحل سے گذر کر اس منزل پر پہنچ گئے تھے کہ روشن مستقبل کا تیقن اور سمت و رفتار کا تعین آسان نظر آنے لگا تھا۔ وہ تہذیبی و سماجی اعتبار سے بھی اپنے معاشرے میں نہ صرف قدر و منزلت کی نگاہ سے دیکھے جاتے تھے بلکہ انھیں رہنمائی کا شرف بھی حاصل تھا لیکن تقسیم ہند کی صورت

ہیں وہ اس طرح سہ طرفہ سازش کا شکار ہو گئے کہ صدیوں پرانے تہذیبی، جذباتی ، تاریخی اور مادی رشتوں کو کچے دھاگوں کی طرح توڑ کر چل کھڑے ہوتے اور ایسے اجنبی خطوں میں آباد ہونے کے لئے مجبور ہو گئے جو ان کے خوابوں کی تعبیر اور مسائل و مصائب کا حل بننے کے بجائے تہذیبی، سماجی و معاشی بحران کی ایسی علامت بن جاتے ہیں جہاں سعیِ پیہم اور ایثار بھی اپنی معنویت کھو بیٹھتے ہیں۔

تقسیم و ہجرت کے نتیجہ میں پیدا ہونے والے بحران پر اگر چہ نئے صنعتی روابط کے ذریعہ قابو پایا جا سکتا تھا جو نہ صرف پرانے رشتوں کا نعم البدل ہو سکتے تھے بلکہ روشن مستقبل کی ضمانت بھی دے سکتے تھے۔ لیکن پاکستان میں چوں کہ صنعتی ترقی کے امکانات کا کام تاخیر سے شروع ہوا اور نوزائیدہ ملک میں انھیں خوش آمدید کہا جا رہا تھا اس لئے وہ یہ رشتے بھی استوار نہیں کر سکے لیکن اس پر تپاک خیر مقدم کا طلسم پہلے وزیر اعظم کے قتل کے بعد اس طرح ٹوٹ جاتا ہے کہ نئے ملک کے معماروں کے حوصلے پست ہو جاتے ہیں اور علاقائی، نسلی و لسانی تعصب اور تہذیبی و جذباتی کشمکش انھیں اس طرح اپنے حصار میں اسیر کر لیتی ہے کہ سر رشتہ اسباب و علل غیر فطری اور توہمات و تعصبات فطری نظر آنے لگتے ہیں اور ماضی کی طرف مراجعت ، مابعد الطبیعیاتی تصوّرات ذہنی آسودگی کا ایسا سہارا بن جاتے ہیں کہ خواہش کے باوجود بھی ان سے نجات حاصل نہیں کر پاتے۔

تہذیبی اور لسانی اعتبار سے یہ مہاجر ایسے خطوں کے امین تھے جہاں کی تہذیب اپنی عظمت و بلندی کے باعث برصغیر ہند و پاک میں برتر تسلیم کی جاتی تھی اور ان کی زبان لطافتوں اور نزاکتوں کے احساس سے مالا مال تھی۔ لیکن اب انھیں ایسی نیم قبائلی اور نیم جاگیر دارانہ تہذیب کے سامنے سر بسجود ہونا پڑ رہا تھا جس کی بولیوں نے بھی ابھی تک ادبی زبان کی حیثیت اختیار نہیں کی تھی۔ چنانچہ یہ سیاسی و سماجی، تہذیبی و معاشی تصادم و تضاد ، نفسیاتی پیچیدگیاں اور جذباتی کشمکش اس طبقہ کو ایسے ذہنی کرب و انتشار میں مبتلا کر دیتی ہیں کہ ہجرت کا واقعہ ان کی زندگی کا

سب سے بڑا تجربہ بن جاتا ہے جو کسی طرح حافظہ سے محو نہیں ہوتا۔ اور انھیں اپنا ماضی رشتہ منقطع ہو جانے کے باوجود زیادہ قریب، زیادہ عزیز، زیادہ پرعظمت اور شان دار نظر آنے لگتا ہے اور اس کی یادیں زندگی کی ایسی علامت بن جاتی ہیں کہ اس کے دائرے پھیل کر تہذیبی انفرادیت اور سیاسی طاقت کو اپنے آغوش میں سمیٹ لیتے ہیں۔ ان افراد میں اگرچہ ایسے لوگ بھی شامل ہیں جن کا تجربہ ان مہاجرین سے مختلف ہے لیکن نتائج کے اعتبار سے وہ یکساں بحران کا شکار ہیں اس لئے وہ بھی اس کرب میں شریک ہو جاتے ہیں۔ چنانچہ اس تجربے کے کرب نے پاکستان میں غزل کی تجدیدِ نو کے لئے فضا سازگار کی اور ناصر کاظمی سے ایسی غزلیں لکھوائیں جس میں ماضی اور درد قدرِ مشترک کی حیثیت رکھتے ہیں۔ یہی کرب قرۃ العین حیدر کے "آگ کا دریا" عبداللہ حسینی کے ناول "اداس نسلیں"، خدیجہ مستور کے ناول "آنگن"، اور انتظار حسین کے افسانوں میں انھیں ماضی کی تخیلی بازیافت کے لئے مجبور کرتا ہے۔ ان سب کے یہاں ماضی پرستی، بچپن کی خوش گوار یادیں، ماضی میں خوش حالی اور سکون کا احساس، حال سے بے اطمینانی، مستقبل کی غیر یقینی قدرِ مشترک کی حیثیت رکھتی ہے جن کا مرکز و محور ہجرت کا تجربہ ہے۔

یہ مہاجرین خود کو ایسے عمل کا مرتکب سمجھتے ہیں جن کی تلافی اب کسی طرح ممکن نہیں رہی تھی اس لئے ماضی کی یاد ان کے لئے نہ صرف سکون اور آسودگی عطا کرنے والا استعارہ بن گئی ہے بلکہ وہ خود کو اس عمل کے لئے بھی مجبور پاتے ہیں کہ ہجرت کے عمل اور تجربے کی ایسی فلسفیانہ تعبیر و توجیہ کریں جو نہ صرف ذہنی آسودگی کا یقین دلا سکے بلکہ نئے وطن میں انھیں سربلندی اور استقامت بھی عطا کر سکے اور جس سے وہ زندگی کی نئی معنویت کی تلاش اور تہذیبی وجذباتی رشتوں میں تہذیبِ نو کا کام بھی لے سکیں۔ چنانچہ قرۃ العین اپنے اس تجربے کی معنویت اور تعمیر و تخریب کی قوتوں کی تلاش، ماضی اور وقت کے تسلسل میں کرتی ہیں اور اس تلاش میں ان کی نظر قدیم آریائی تہذیب اور گوتم پر جا کر ٹھہرتی ہے جو غور و فکر، روحانی سکون، ترک و ایثار کی علامت ہے لیکن قرۃ العین حیدر کو عہدِ قدیم سے قیامِ پاکستان تک

جب انسانی زندگی دھوپ چھاؤں کی طرح مختلف داخلی اور خارجی قوتوں کے جبر کے تحت آگ کے دریا میں تیرتی نظر آتی ہے تو یہ انفرادی درد ماضی میں قوموں کے عروج و زوال اور دوسروں کے درد سے خارجی رشتہ استوار کر کے اس طرح وجہ سکون بن جاتا ہے کہ نئے رشتوں کی تلاش کی خواہش باقی نہیں رہتی۔ البتہ اس تلاش و جستجو میں ایسے نقوش بھی ابھرتے ہیں جہاں مہاجر آبادی اپنی شخصی و تہذیبی انفرادیت کو بھول کر مقامی تہذیب کے رنگ میں اس طرح رنگ جاتی ہے کہ ان کا نام ہی نہیں بلکہ حسب و نسب بھی بدل جاتا ہے۔ چونکہ علینی کو مستقبل میں تاریخ کا یہ فیصلہ منظور نہیں تھا اس لئے وہ ہجرت کر کے پھر ہندوستان واپس آجاتی ہے۔ اگرچہ ماضی کی بھول بھلیوں میں کھو جانے والی کیفیت سے وہ ابھی تک اپنا پیچھا چھڑا نہیں پائی ہے جس کے باعث وہ اپنے اردگرد پھیلی ہوئی زندگی سے بامعنی رابطہ قائم نہیں کر سکی ہیں۔

"آگ کا دریا" کے برعکس "اداس نسلیں" میں یہ تلاش گذشتہ ایک صدی کی تین نسلوں، پیشوں اور ذہنی و فکری زندگی کے پس منظر میں اس طرح کی گئی ہے کہ زندگی کا راز سادہ و معصوم لوگوں کے جذبۂ خدمت و ایثار میں پوشیدہ نظر آتا ہے لیکن "آنگن" میں یہ جستجو ایک خاندان کی سیاسی و سماجی زندگی کے تناظر میں اس طرح مسکوڑ کردہ گئی ہے کہ زندگی ایک دھند سے نکل کر دوسری دھند میں کھو جاتی ہے۔ اور آزادی اور تقسیم کی ساری جدوجہد دم توڑ دیتی ہے۔

انتظار حسین نے اگرچہ حال سے گھبرا کر مسرت کی تلاش میں ماضی کے دامن میں پناہ لی تھی لیکن ماضی کے یہ دھندلکے اور یادوں کے سائے جلد ہی ان کی زندگی کی علامت اور فن کا ایسا اسلوب بن جاتے ہیں کہ عصری تقاضوں کی شدت اور مشینوں کی گونج کے باوجود انھیں اپنا حال اور مستقبل ہیبت ناک اندیشوں میں محصور نظر آتا ہے اور وہ شتر مرغ کی طرح ماضی کے دامن میں پناہ لے کر خود کو محفوظ سمجھنے لگتے ہیں اور ایک ایسی تہذیب کی داغ بیل ڈالنے کے خواہش مند نظر آتے ہیں جو اصل سے رشتہ

منقطع ہو جانے کے باعث پہلے ہی مردہ ہو چکی ہے لیکن وہ اس مردہ ماضی کی فرسودہ روح کی جڑوں کی تلاش کے نام پر اس لئے اپنے سینے سے لگائے بیٹھے ہیں کہ شاید اس کے ذریعہ ان کی تہذیبی شخصیت اور ذات کا الاؤ روشن رہ سکے۔ اگرچہ وہ بھی مرگھٹ کی طرف واپسی کے خواہش مند ہیں (واپس) لیکن واپسی کی تمام راہیں چونکہ مسدود ہو چکی ہیں اس لئے ان کی ماضی پرستی مہاجرین کے مابین رشتہ اتحاد، سیاسی قوت، تہذیبی برتری کی ایسی علامت بن جاتی ہے جس میں گم شدہ معاشروں کا مرثیہ، گذرے ہوئے لمحات کا افسوس اور ایک مخصوص تہذیبی فرقے کی آرزوئیں بھی شامل ہو جاتی ہیں۔ اور اس مقصد کے حصول کے لئے وہ تہذیبی فضا کی صرف تکرار سے ہی کام نہیں لیتے بلکہ حکائیہ اور داستانی اندازِ بیان، زبان و علامات اور استعاروں، صوفیا کے اقوال اور دیومالاؤں کو بھی استعمال کرتے ہیں تاکہ فضا کو شدید بنا کر عقل کی لو کو مدھم کر کے جذبے کی لو کو ابھارا جا سکے۔

انتظار حسین کے یہاں تہذیبی و سماجی برتری اور نسلی امتیاز کا احساس اس قدر شدید ہے کہ انھیں تسکینِ قلب کے لئے کبھی اپنی سیادت و شیعیت کا اور کبھی روحانیت اور پان اسلام ازم کا سہارا لینا پڑتا ہے جس کے باعث ۱۹۴۷ء کا واقعہ، انتقال آبادی اور سیاسی مفادات ہجرت کا ایسا واقعہ بن جاتا ہے جس کے رشتے ماضی میں مسلمانوں کے مکہ سے مدینہ کی طرف ہجرت کرنے، حضرت حسینؓ کے کوفہ کی طرف روانہ ہونے اور واقعات کربلا کے وقوع میں آنے کے عمل میں مل جاتے ہیں۔ نسلی عظمت کی طرح اخلاقی برتری کا احساس بھی انھیں ایسے مقام پر پہنچا دیتا ہے جہاں نئے سماج کی تعمیر و تشکیل میں مصروف انسانی جذبہ اور بھاگتی دوڑتی زندگی کے سائے آسیب، ہوس، طمع اور لالچ نظر آنے لگتے ہیں اور نئے سماجی رشتوں کی جدوجہد میں مصروف انسان بندر، لومڑی، کتا، بکری کی ٹانگوں والا اور بچھل پائیاں بن جاتا ہے۔ وہ اپنی اس نفرت کا اظہار یا اخلاق کا درس چونکہ حال کی زبان میں نہیں دے سکتے اس لئے اس مقصد کے حصول کے لئے

بھی انھیں ماضی کا پیرایۂ بیان اور علامتوں کا استعمال کرنا پڑتا ہے۔

پاکستان کے جدید افسانوی ادب میں ماضی پرستی کا یہ رجحان ایک وقتی جذبے اور جذباتی رویوں سے زیادہ حیثیت نہیں رکھتا کیوں کہ ماضی کی توانا روایات کے باوجود حال کی آسودگی اور روشن مستقبل کی تعمیر حقائق کا مردانہ وار مقابلہ کرنے اور عمل کی قوتوں کو صحیح سمت میں بروئے کار لانے پر ہی ممکن ہے۔ لیکن المیہ کی بھی اپنی ایک نفسیات ہوتی ہے۔ واقعات کو بار بار دہرانے سے جہاں انسانی خیالات اور جذبات میں وسعت پیدا ہوتی ہے وہاں خارجی اثرات کی نشان دہی اور بیرونی قوتوں کا جبر صاحب قصہ کی غلط کاریوں کو فراموش کر کے درد کے سرمایہ کو مشترکہ میراث بنا دیتا ہے۔ چنانچہ جب انصار ان مہاجرین کے درد کو اپنا درد سمجھنے لگیں گے اور یہ دولت سب کی ملکیت بن جائے گی تو یہ ادیب اور افسانہ نگار جو زندگی کی معنویت کی تلاش میں منفی رویوں کے آغوش میں پناہ گزیں ہیں نئے اور صحت مند معاشرے کی تعمیر و تشکیل میں حصہ لے سکیں گے۔

ادب میں ماضی کی طرف مراجعت پسندی کے ان رجحانات کو فروغ دینے والے اسباب و محرکات میں اگرچہ ہجرت اور رشتوں کی شکست و ریخت کو بنیادی حیثیت حاصل ہے لیکن اس عمل نے مزید تقویت ان سیاسی و سماجی تبدیلیوں سے بھی حاصل کی ہے جنھوں نے صدیوں کے دبے کچلے قبائل کو اپنے اقدار و افکار کے ساتھ سیاسی و معاشی افق پر نمودار ہونے کے اس طرح مواقع فراہم کر دیئے ہیں کہ نیم قبائلی اور نیم جاگیردارانہ تہذیبی اقدار کا اظہار اور بالادستی تجدید ماضی کے ایسے شبہات میں مبتلا کر دیتی ہے کہ ہمارے ادیب و فن کار سوچے سمجھے بغیر اجتماعی لاشعور اور آرکی ٹائپس کی تلاش میں دیومالائی دور میں سفر کرنے لگتے ہیں اور یہ بھول جاتے ہیں کہ یونگ کے فلسفے کو بنیادیں وہ عہد ہی فراہم کرتا ہے جسے قبل صنعت زرعی معیشت سے سرمایہ دارانہ صنعتی نظام کی طرف سفر کے عبوری دور کے نام سے موسوم کیا جاتا ہے جہاں تمام چیزیں انفرادی

جد و جہد پر چھوڑ دی جاتی ہیں اور شہر میں آبادی اور مزدوروں کی تعداد میں اضافے کے باعث ماضی کی تخیلی بازیافت کے بجائے ایسی مشترکہ قدروں کی تلاش ضروری ہو جاتی ہے جو سماج کو استحکام و استقامت عطا کر سکیں۔ برصغیر ہند و پاک کا معاشرہ بھی تقریباً اسی عبوری دور سے گذر رہا ہے جس کے باعث ہمارے ادیب اور فن کار بھی مختلف عہد کی تہذیبی اقدار کے اشتراک سے کوئی ایسی تصویر بنانا چاہتے ہیں جو سرمایہ دارانہ نظام کے خطرات کو دور کر کے روشن مستقبل کی طرف رہنمائی کر سکے۔ لیکن تصویر صرف شعور و لاشعور کی بحث، انفرادی اور اجتماعی لاشعور کے مطالعہ اور آر کی ٹائپس کی تلاش کے ذریعہ ممکن نہیں ہو سکتی۔ انسانی زندگی صرف نفسیاتی الجھنوں ہی کا نام نہیں ہے۔ انسان کو تحفظ، مساوی عزت، مادی ضروریات کی تکمیل کے لئے بھی جد و جہد کرنی پڑتی ہے۔ ایسی صورت میں شعور اور اجتماعی لاشعور کے مطالعے کے ساتھ جب تک فلسفہ عدم تشدد و مساوات اور جدلیاتی مادیت کا بامعنی اور معروضی مطالعہ نہیں کیا جائے گا۔ کوئی ایسی تصویر نہیں بنائی جا سکے گی جو مستقبل میں ہولناک جنگ کے امکانات کو ختم کر کے خوف و تنہائی سے پاک ایسے معاشرے کو جنم دے سکے جس میں دنیا کے تمام انسان بقائے باہمی کے اصولوں کے تحت زندگی گذار سکیں۔

(سنہ ۱۹۷۹ء)

کرشن چندر کا ذہنی اور فنی سفر

(افسانوں کے پسِ منظر میں)

تاریکی کی چادر کو اگرچہ آفتاب کی شعاعیں ہی قطع کرتی ہیں لیکن چادر نور کے فروغ پانے تک روزن سازی کا فرض وہ ستارے انجام دیتے ہیں جن کی لو مدھم ہونے کے باوجود روشنی کے احساس کو برقرار رکھتی ہے۔ کرشن چندر بھی خواب اور حقیقت کے امتزاج سے فکر و احساس کے ایسے ہی دائرے بناتے ہیں۔ یہ خواب ایسی دنیا کے ہیں جن کے قدرتی حسن اور دلکش نظاروں نے اس وادی کشمیر کو جنت ارضی میں تبدیل کر دیا ہے۔ کرشن چندر کے افسانوں میں یہ جملہ عناصر اپنے مکمل حسن اور توانائی کے ساتھ اس طرح رچ بس گئے ہیں کہ ان کی اندروں فضا جگمگا اٹھتی ہے اور فرحت و تازگی کا ایسا احساس عطا کرتی ہے جس کی تشکیل میں خارجی حسن کے ساتھ نوخیز جذبوں، شاعرانہ تخیلات اور رنگین یادوں کا وہ سرمایہ بھی شامل ہے جو اپنی آبیاری کے لئے بچپن اور عنفوان شباب کے محتاج ہوتے ہیں۔ کرشن چندر نے تخلیقی قوت کے ان سرچشموں کا ذکر مندرجہ ذیل الفاظ میں کیا ہے۔

"میرے بچپن کی حسین ترین یادیں اور جوانی کے بیش قیمت

لئے کشمیر سے وابستہ ہیں۔ میں کشمیر میں بہت گھوما ہوں۔ مہینوں کسانوں کے گھروں میں رہا ہوں۔ ان کے ساتھ رہ کر میں نے تمام انسانوں کی خوشیاں اور ان کے غم دیکھے ہیں۔ ان کی غریبی اور جہالت کو چکھا ہے اور ان کے ادہام پرستی کا بوجھ اٹھایا ہے۔ ان کی فراخ دلی اور ہم سائیگی کو محسوس کیا ہے۔ فطرت سے جو انہیں شاعرانہ پیار ہے، اس کے لطیف ترین لمس نے میری روح کو چھوا ہے۔ اور یہاں مجھے اس بات کا اقرار بھی کرنا ہے کہ اگر میں یہ سب کچھ اتنے قریب سے نہ دیکھتا تو شاید میں بہت عرصے تک انسان کی عظمت اور اس کی بلندی سے ناآشنا رہتا۔ شاید میں کبھی افسانے نہ لکھتا۔" (ماخوذ از دیباچہ کشمیر کی کہانیاں)

مذکورہ اقتباس اگرچہ کسی قدر طویل ہے لیکن اس لئے اہم بھی ہے کہ اس سے کرشن چندر کی فکروفن کے اساسی پہلوؤں اور تخلیقی سرچشموں کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے۔ اور یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ زندگی کا براہ راست مطالعہ، تجربہ، خارجی حسن اور اس کے باطنی روابط سے گہری وابستگی۔ حقیقت نگاری کرشن چند کے فن کے ایسے امتیازات ہیں جن کا سلسلہ ان کی زندگی کے آخری لمحوں تک برقرار رہتا ہے۔ البتہ ابتدائی دور کے افسانوں میں رومانیت غالب عنصر کی حیثیت رکھتی ہے۔ جہاں فضا اور کردار دونوں ہی ملکوتی حسن سے معمور نظر آتے ہیں اور جذبے کی سرشاری ایسے تند اور تیز رو چشموں کی شکل اختیار کر لیتی ہے کہ فکر واحساس کے مابین توازن باقی نہیں رہتا۔

کرشن چندر نے اپنی افسانوی زندگی کا آغاز کشمیر سے کیا تھا۔ ان کے ابتدائی دور کے افسانوں کے مجموعے طلسم خیال ۳۹-۱۹۳۸ء۔ نظارے ۱۹۴۳ء، کشمیر کی کہانیاں، حسن اور حیوان، نغمہ کی موت، یوکلپٹس کی ڈالی، زندگی کے موڑ پر، ایک گرجا ایک خندق کے بیشتر افسانے اسی حسن افروز اور اندوہناک زندگی کے مرہون منت ہے۔ جن کا تجزیہ بادی النظر میں جن پہلوؤں کا سامنے لاتا ہے ان میں بچپن کی ناقابل فراموش یادیں، ابتدائے جوانی کی نفسیات، محبت کے شدید جذبات اور حسن وعشق کی کار فرمائیاں،

زندگی کا ایک رخ پیش کرتے ہیں تو دوسری طرف قدرت کی فیاضی، عام انسانوں کی محرومی، ان کے اسباب و محرکات اور زندگی کے تضادات بھی اپنی کہانی دہراتے ہیں۔ اس اعتبار سے "بچپن" اور "آنگی" کرشن چندر کے دو اہم اور نمائندہ افسانے ہیں جن کے آئینہ میں تشکیل شعور اور بیداریٔ جذبات کے ابتدائی نقش و نگار دیکھے جا سکتے ہیں۔ بچپن اگر تجسس و تحیّر اور معصومیت کا مظہر ہے تو آنگی عنفوان شباب کی نفسیات، پہلی محبت کی ناقابلِ فراموش یادوں اور وفورِ جذبات کو اپنے دامن میں سمیٹے ہوئے ہے۔ اس افسانہ اور نام نے کرشن چندر کے دل و دماغ پر ایسے نقش ثبت کئے ہیں کہ یہ نہ صرف ان کے کئی افسانوں کے مجموعے میں شامل ہے بلکہ کشمیر کی کہانیاں کا انتساب بھی آنگی کے نام ہے۔

آنگی اگرچہ مختصر افسانہ ہے اور ایک ایسے بیمار سیاح کے جذباتی کوائف پر مشتمل ہے جس کے لئے فضا کی رنگینی اور محبت کے چند لمحات دواؤں کا نعم البدل ثابت ہوتے ہیں لیکن اس مسیحائی کے باوجود شہری پس منظر معصوم جذبوں کے ساتھ وفا نہیں کرتا۔ فنی اعتبار سے یہ افسانہ آغاز تا انجام ماحول و فضا، جذبہ و فطرت اور فن کا ایسا واحدہ نظر آتا ہے جہاں تمام اجزا پوری طرح ایک دوسرے میں جذب ہو گئے ہیں۔ یہاں مرکزیت اگرچہ ماحول کو حاصل ہے جو خفتہ صلاحیتوں اور بے نام جذبوں کو بیدار کرتا ہے۔ لیکن ان سے متاثر ہونے والے اشخاص بھی ایسے حساس دل کے مالک ہیں کہ فطری تقاضوں کا جواب اس طرح دیتے ہیں کہ ان کا دامن معصیت اور ہوسناکی سے پاک رہتا ہے۔ لیکن ناکام محبت ایسے گہرے نقش چھوڑ جاتی ہے جس میں جذبوں کی سرشاری کے ساتھ عورت کی مجبوری کا شدید احساس بھی شامل ہے۔ حسن اور زندگی سے یہ قربت ہی کرشن چندر کو زندگی کے ان تضادات، ناہمواریوں اور کثافتوں سے آشنا کراتی ہے۔ جس میں قدرت کی فیاضی کے ساتھ خارجی عوامل کا جبر بھی شامل ہے۔ زندگی کا یہی وہ عرفان بھی ہے جو کرشن چندر کے فکر و فن کی راہیں متعین کرتا ہے اور انھیں یہ کہنے پر مجبور کرتا ہے۔

"اس میں شک نہیں کہ میں کشمیری فطرت اور کشمیری عوام کے حسن سے بے حد متاثر ہوا ہوں اور میں نے شروع کے افسانوں میں یہ پوری کوشش کی ہے کہ یہ حسن اور اس کی ساری روح کھچ کر میرے افسانوں میں منتقل ہو جائے۔ لیکن اس کے ساتھ ساتھ مجھے ان نظر فریب نظاروں کے اندر وہ بدصورتی اور ظالمانہ اذیت کوشی بھی ملی جس کا اظہار اگر جا بجا اپنے افسانوں میں نہ کرتا تو شاید ان افسانوں میں وہ زندگی اور حرکت نہ ملتی جس نے عوام کو اس قدر متاثر کیا۔ فن کے حسن کا راز بیان میں نہیں ہے۔ حسن اور بدصورتی کے تقابل میں ہے۔ اس کش مکش میں ہے جو ایک خوب صورت اور حسین ماحول اور جاگیر دارانہ نظام کی پیدا کی ہوئی غلاظت کے عیوب سے عبارت ہے۔"

(از دیباچہ کشمیر کی کہانیاں)

پریم چند کی طرح کرشن چندر کا فن بھی زندگی کے تضادات اور حسن و بدصورتی کے تقابلی مطالعہ اور منظر کشی سے عبارت ہے۔ لیکن کرشن چندر کے ابتدائی دور کے افسانوں میں رومانی حقیقت نگاری کا یہ فن ایسے مصورانہ طریقہ کار کی غمازی کرتا ہے جس میں حقیقتوں کا ادراک، اور اظہار کی جرأت تو شامل ہے لیکن فن کارانہ ذہن انھیں کوئی سمت و رفتار عطا کرنے سے قاصر رہتا ہے۔

کرشن چندر کے افسانوں میں یہ متضاد حقیقتیں کیا ہیں۔ انسان جو بنیادی طور پر معصوم اور آزاد پیدا ہوتا ہے اسے غلامی کے طوق کون پہناتا ہے۔ عورت جو قدرت کا حسین شاہکار ہے ہر جگہ مظلوم اور بے بس کیوں نظر آتی ہے۔ کیا اس کی یہ مظلومیت اور مجبوری ازلی و ابدی ہے یا فطری خواہشوں، بنیادی ضرورتوں اور ماحول کا نتیجہ ہے۔ کرشن چندر کے ابتدائی ادوار کے افسانوں میں ان سوالات کے اگرچہ تسلی بخش جوابات نہیں ملتے۔ لیکن کشمیر سے متعلق ان کے افسانوں میں جو پہلو ابھر کر سامنے آتے ہیں ان میں قدرت کی فیاضی، مناظر کی دل کشی اور وہ انسانی حسن ہے جس کا بیان

خود بخود افسانہ کو ایسا شاعرانہ اسلوب عطا کر دیتا ہے کہ شدید رومانیت پسندی کا گمان ہوتا ہے۔ دوسری بڑی حقیقت اس دیہی قبائلی معاشرے کے سادہ لوح، ان پڑھ، غریب، توہم پرست اور مہمان نواز مزدور اور کسان ہیں جن کی دوستی اور دشمنی کی طرح محبت بھی ایسی طوفانی اور جذباتی ہوتی ہے کہ اس کے رشتے داستانوں کے مثالی کرداروں سے جا ملتے ہیں۔ تیسری حقیقت وہ طبقۂ اعلیٰ ہے جو تعداد میں کم تر اور طاقت میں اس حد تک برتر ہے کہ تمام نظام ان کے اشاروں پر ناچتا ہے۔ جن کے محنت سے عاری جسم لذت کوشیوں کی آماجگاہ بنتے ہیں۔ کرشن چندر کے افسانے ان ہی حقیقتوں کا احاطہ کرتے ہیں۔ وادی کشمیر میں اس وقت تک چوں کہ صنعتی ترقی کے امکانات روشن نہیں ہوئے تھے اس لئے ابتدائی دور کے افسانوں میں محنت اور سرمایہ کے مابین کش مکش اور طبقاتی تصادم کی وہ فضا موجود نہیں ہے جس سے صنعتی شہر معمور ہوتے ہیں۔ یہاں تخریبی قوتیں، قبائلی معاشرہ، قدرتی وسائل کا جبر، زرعی معیشت پر کلی انحصار، متبادل معاشی رشتوں کا فقدان، جاگیرداری نظام اور سیاحی کی پرفریب روایات ہیں جن کے غلبے نے اس حسین وادی کو ایسے چکلہ و بازار میں تبدیل کر دیا ہے جہاں ہر شے اپنے اظہار کے جرم میں تاوان ادا کرتی ہے جس کے نتیجہ میں یہاں کی رادھاؤں، جمناؤں، ریشماؤں اور بیگماؤں کو ایسے کاغذی پیراہن عطا ہوتے ہیں جو کبھی ان کے جسموں سے الگ نہیں ہوتے۔ یہی حیثیت ان عام انسانوں کی بھی ہے جن کی مسکینی اور غلامی صدا اپنے آقاؤں کے سامنے اس طرح سر بسجود رہتی ہے کہ تحفظ و کفالت کے ابتدائی مدارج ہی طے نہیں ہو پاتے۔ البتہ کہیں کہیں کرشن چندر کے افسانوں میں ایسی چنگاریاں بھی ملتی ہیں جن کی غیرت اور حمیت مدافعت کی دعوت دیتی ہے۔ لیکن ان کی وفاشعاری اور انانیت آمدنی کے محدود وسائل اور سماج کے تنگ دائرے کو اس حد تک نہیں توڑ پاتی کہ تند ہواؤں کے سامنے زیادہ دیر تک ٹھہر سکیں۔

کرشن چندر کے افسانوں میں کرداروں کے مدافعانہ رویوں اور وسائل آمدنی کے مابین ربط اور نازک فرق کو بھی محسوس کیا جا سکتا ہے جیسے انسانی نفسیات

کے پس منظر میں ان کے سماجی، معاشی شعور اور عرفان کا لازمی نتیجہ بھی کہہ سکتے ہیں لیکن کرشن چندر کے ابتدائی دور کے افسانوں زمینی اور جمنا جیسے فعال اور توانا کردار خال خال ہی نظر آتے ہیں جس کے یہ معنی ہرگز نہیں ہیں کہ کرشن چندر کو اس زمانے میں عوام سے کوئی دلچسپی نہیں تھی یا وہ استبدادی قوتوں کے مقابلہ میں انھیں صف آرا دیکھنا نہیں چاہتے تھے۔ بلکہ فکر و فن اور حقیقت نگاری کے تقاضے یہی تھے کہ وہ زندگی کے متضاد اور تلخ حقیقتوں کو زیادہ سے زیادہ عریاں کر کے ظالم قوتوں کے غاصبانہ قبضہ اور ظالمانہ عمل کی اس طرح نشان دہی کر سکیں کہ عام انسانی جذبے اور خیر کی قوتیں بیدار ہو سکیں۔ جہاں تک کرشن چندر کی انسان دوستی کا تعلق ہے اپنے فن کے ابتدائی دور ہی میں انھوں نے اس حقیقت کو پالیا تھا۔ اقتباس۔

> ”یہ سچ ہے کہ میرا فن عوام کی دین ہے۔ میرے شعور کا سرچشمہ ہی محنت کش عوام ہیں۔ جنھوں نے مجھے سماجی شعور کی الف، بے، تے سے آگاہ کیا۔ عوام کے بغیر کوئی فن نہیں ہے۔ کوئی افسانہ نہیں ہے۔ زندگی میں خوب صورتی اور دیانت داری اور پاکیزگی اور سربلندی عوام سے آتی ہے۔ اس معاملہ میں عوام کو اپنا استاد سمجھتا ہوں اور انھیں کے آگے عزت و احترام سے اپنا سر جھکاتا ہوں۔“
>
> (ماخوذ از دیباچہ کشمیر کی کہانیاں)

کرشن چندر کے اس وحدت احساس اور لذت تشنہ کامی کا ثبوت ابتدائی دور کے ان افسانوں میں بھی ملتا ہے جن کا موضوع کشمیر نہیں ہے بلکہ وہ مہذب سماج ہے جسے شہر کے نام سے موسوم کیا جاتا ہے۔ جن میں اُگنے والی بھوک، بیماری، بے روزگاری اور معاشی پسماندگی دیہی معاشرے سے کچھ مختلف نہیں ہے بلکہ یہاں اخلاقی پستی، خود غرضی، بے حسی، طبقاتی تفریق، جاگیرداری مزاج کی مستی اور سرمایہ دارانہ ذہنیت کی فتنہ پردازیاں کہیں زیادہ ہیں۔ جن کا بھرپور عکس خونی ناچ، صرف ایک آنہ، دو فرلانگ لمبی سڑک اور پورب دیس ہے دلی، میں ابھر کر سامنے آتا ہے۔

کرشن چندر کے مذکورہ افسانے جہاں تکنیک کی جدت ، بھرپور طنز کا نمونہ پیش کرتے کرتے ہیں۔ وہاں پسماندہ طبقہ کی بے بسی اور بورژوا سماج کی بے چہرگی کو بھی نمایاں کرتے ہیں۔

کرشن چندر کے افسانوں میں استحصالی قوت صرف سیاسی اور معاشی نظام ہی نہیں ہے بلکہ یہاں انسان کی وہ ازلی و ابدی کمزوریاں بھی ہیں جو کبھی توہمات و تعصبات کی شکل میں سامنے آتی ہیں تو کبھی فرسودہ روایات اور عقائد کے لباس میں اپنا نذرانہ وصول کرتی ہیں۔ پرانے خدا اور بھیروں کا مندر لمیٹڈ کرشن چندر کے ایسے ہی افسانے ہیں جہاں عام انسانی کمزوری محدود طبقہ کے لئے سامان عیش فراہم کرتی ہے۔

کرشن چندر کے افسانوں کا پسندیدہ موضوع اگرچہ عوام اور اس کی مظلومیت ہے جس کے متعدد نقش زندگی کے وسیع پس منظر میں ابھر کر سامنے آتے ہیں لیکن انھوں نے اپنے افسانوں میں عورت کی پیچیدہ اور پہلودار نفسیات کو بھی پیش کیا ہے۔ اس کوشش میں اگرچہ وہ سعادت حسن منٹو کی طرح نفسیات کے نہاں خانوں سے گہر آبدار برآمد کرنے میں کامیاب نہیں ہو سکے ہیں۔ لیکن جنس زدگی بھی ان کے یہاں عورت کا دوسرا نام ہے۔ اور یہ ہو بھی نہیں سکتا تھا کیوں کہ ان کے سامنے جو سماج تھا وہ زندگی کے بنیادی مسائل تحفظ و کفالت سے ہی ابھی دوچار تھا۔ اس لئے ان کے افسانوں میں مجبور عورت کے علاوہ محبت ، خدمت ، ایثار ، ہمدردی اور وفاشعاری کا پہلو زیادہ نمایاں ہے۔ اور مظلوم عوام کی یہی وہ دولت بھی ہے جس کے سہارے وہ زندگی کے کڑوے کسیلے دن ہنسی خوشی گذار دیتا ہے۔ دردگردہ اور ریہ قان کی نرسیں ایسے ہی کردار ہیں۔ جن کی خود اعتمادی دوسروں کے اعتماد کو اس طرح بحال کرتی ہے کہ جنس زدہ ہاتھ خود بخود پیچھے کو جاتے ہیں۔ کرشن چندر کے نسوانی کرداروں میں اس تبدیلی کو اگر عام سماجی روایت کے مقابلہ میں استقامت کردار کی دین تصور کیا جا سکتا ہے جس میں خود کفالتی کا عنصر بھی شامل ہے۔ لیکن اسے فن کار کی ایسی ذہنی

تبدیلی سے بھی تعبیر کر سکتے ہیں جس میں منفی و مسخ شدہ حقیقتوں کے ساتھ زندگی کے مثبت اور توانا پہلوؤں کا ادراک واحساس بھی شامل ہے۔ اور یہی کرشن چندر کے فن کا وہ پہلو بھی ہے جو ان کے افسانوں کو ایک گہری معنویت اور تہہ داری سے آشنا کراتا ہے۔ "سیما" کی عورت اگرچہ ان کے افسانوں کا روایتی کردار ہے جس کی وفا شعاری، محبت اور بے وفائی میں زر ایک پُل کی حیثیت رکھتا ہے لیکن سیما کا یہ عمل اس کے محبوب کے لئے آسودگیٔ نفس سے زیادہ ایک چونکا دینے والی حقیقت اور بیداریٔ ضمیر کا سبب بھی بن جاتا ہے۔ اس کے علاوہ ان افسانوں میں سماجی پس منظر میں روایات کے وہ بندھن بھی ٹوٹتے ہوئے نظر آتے جس میں تحفظ و کفالت کو ایک وحدت کے طور پر تسلیم نہیں کیا گیا ہے جب کہ کرشن چندر کی نظر میں یہ دو نہیں بلکہ ایک ہی حقیقت کے دو پہلو ہیں۔ ذہنی اور نفسیاتی کش مکش، استحصال کی نفسیات اور بیداری ضمیر کا یہ پہلو "ٹوٹے ہوئے تارے" میں زیادہ قوت کے ساتھ ابھرتا ہے۔ یہاں مادی تقاضے ایسے فن کو جنم دیتے ہیں جس میں مکر وفریب کے ساتھ اداکاری بھی شامل ہے جو ہر صورت میں اپنے مخالف کو غور وفکر کی دعوت دیتی ہے اور احساس ظلم کے ساتھ جذبۂ ترحم کو بھی ابھارتی ہے۔ اس افسانہ کے پلاٹ اور تکنیک کی ندرت کے پیچھے ایسا فنکارانہ ذہن بھی ابھرتا ہے جو فکر و عمل کی وسعت اور نمو پذیری سے عبارت ہے۔ اس افسانہ کی ایک جھلک ملاحظہ فرمائیے۔

> "اس کے لبوں سے ایک آہ سی نکلی اور اس نے آہستہ سے اسی مدہوشی کے عالم میں کہا۔ "جُرّے"۔ یکایک وہ چونک پڑا۔ گذری رات کے موہوم سے سائے اس کی آنکھوں کے آگے آنے گئے۔ اور اسے معلوم ہوا۔ جیسے وہ اپنی ماں سے زنا کر رہا ہو۔ اور وہ یک لخت بستر سے اچھل کر زمین پر کھڑا ہو گیا۔ وہ چیخ کر کہنے لگا۔ چھپا لو۔ چھپا لو۔ اپنے آپ کو اس کمبل سے۔۔ دفع ہو جاؤ۔" (ٹوٹے ہوئے تارے)

مذکورہ اقتباس کے آخری جملے میں اگرچہ تاسف کے ساتھ اکتاہٹ موجود ہے۔ لیکن ضمیر کی اس بیداری اور مجبور عورت کے ساتھ رات گذارنے کے بعد یہ احساس کرشن چندر کے افسانوں میں پہلی مرتبہ ابھر کر سامنے آیا ہے۔ ورنہ اس سے قبل عورت ان کے افسانوں میں ایسا کھلونا رہی ہے جس سے بغیر کسی تاسف کے ہر وقت کھیلا جا سکتا ہے۔ اس افسانہ میں ایک اور فکر انگیز پہلو یہ بھی ہے کہ جنسی استحصال ہو یا معاشی استحصال جب اپنی حدود سے تجاوز کر جاتا ہے تو استحصال زدگی خود ذریعہ استحصال بن جاتی ہے۔ استحصال کے اس پہلو کو پریم چند نے اپنے افسانہ کفن میں نہایت خوبی سے پیش کیا ہے۔ کرشن چندر کا فنکارانہ ذہن اگرچہ اس بلندی تک تو نہیں پہنچ پاتا۔ لیکن افسانہ کا تانا بانا اس منفی عمل کو منوا لیتا ہے۔ جہاں پتھر توڑنے اور عصمت لٹانے کی دوہری مشقت سے نجات کی خواہش عورت کو ایسا فنکار بنا دیتی ہے کہ وہ مرد کے جذبہ ہوس اور ترحم دونوں کو اپنے مقاصد کے حصول کا ذریعہ بنا سکے۔

آنگی سے ٹوٹے ہوئے تارے تک کرشن چندر کا فن اپنے سفر کی پہلی منزل طے کر لیتا ہے۔ اور رومانیت کے چڑھتے ہوئے دریا میں ٹھہراؤ کی کیفیت پیدا ہونے لگتی ہے۔ پس منظر میں تبدیلی کے آثار نمایاں ہونے لگتے ہیں۔ کرشن چندر کے دور اول کے افسانوں کا اگر مجموعی حیثیت سے جائزہ لیا جائے تو ان میں ایسے سماج کا عکس نظر آئے گا۔ جہاں جاگیر دارانہ نظام کی آمریت، قدرتی وسائل کا جبر، متبادل معاشی رشتوں کا فقدان، تحفظ و کفالت کے مسائل اور زندگی کی بنیادی ضرورتوں کے مابین جنسی ہوس اور جسم اشیائے مبادلہ کی حیثیت رکھتا ہے۔ لیکن ان داتا تک پہنچتے پہنچتے یہ انسانی المیہ اس منزل پر پہنچ جاتا ہے جہاں جسموں کے گلاب مرجھا جاتے ہیں اور زندگی اپنے وجود کو ترسنے لگتی ہے۔ قحط بنگال کے پس منظر میں کرشن چندر کا یہ طویل افسانہ ان داتا نہ صرف حرص و ہوس اور انسانی ضمیر کی پستی کی کہانی سناتا ہے بلکہ اس کے کینوس پر وہ انسانیت سوز قوتیں بھی سرسراتی ہوئی نظر آتی ہے جن کا دائرہ عمل صرف بنگال تک محدود نہیں ہے۔ چنانچہ ان داتا محض قدرتی وسائل کے جبر تک ہی محدود نہیں

رہتا بلکہ نسل کشی کا ایسا اشاریہ بھی مرتب کرتا ہے جسے سامراجی اور استبدادی قوتوں نے ترتیب دیا ہے۔ مذکورہ افسانہ اگرچہ بظاہر طبقاتی کشمکش اور کرداروں کی قوت ارادی کے نتیجہ میں بروئے کار آنے والے تصادم کو پیش نہیں کرتا لیکن یہ تمام عناصر اور زندگی کے تناقصات پلاٹ کی ترتیب اور اس کی بنّت میں موجود ہیں۔ وہ آدمی کون ہے جو مر چکا ہے۔ یا جو ابھی مرا نہیں ہے۔ یا پھر جس کے ضمیر میں کانٹا ہے۔ ایسا استفہامیہ مرتب کرتے ہیں جو اپنے جوابات کے لئے تشریح کا محتاج نہیں ہے۔ ان داتا میں ستم رسیدہ انسان وہی مزدور و کسان ہیں جن کے وجود سے زندگی کی ہماہمی، شہر و بازار کی رونق اور چہروں کی سرخی عبارت ہے لیکن مصیبت پڑنے پر جب یہی طبقہ شہروں کا رخ کرتا ہے تو موت ان کا استقبال کرتی ہے۔ کرشن چندر کا یہ افسانہ صرف طبقہ اعلیٰ و ادنیٰ پر ہی سوالیہ نشان قائم نہیں کرتا بلکہ متوسط طبقہ کے چہرے سے بھی نقاب اٹھاتا ہے اور فکر و عمل کے لئے بہت سے سوالات چھوڑ جاتا ہے۔

ان داتا ہی کرشن چندر کا وہ پہلا افسانہ بھی ہے جہاں ان کی فکر مستقبل کے لئے کوئی راہ عمل متعین کرتی ہوئی نظر آتی ہے۔ اور ان کے لئے صرف قدرتی وسائل کا جبر، عوام کی جہالت، جاگیردارانہ اقدار اور سماجی نظام ہی انسانی مصائب کا ذمہ دار نہیں رہتا بلکہ غیر منصفانہ سیاسی و معاشی نظام، سرمایہ دارانہ ذہنیت اور سامراجیت میں ایسی تخریبی قوتوں کا عکس نظر آنے لگتا ہے جس سے نجات ہی انسانی سماج کے روشن مستقبل کی ضمانت بن سکتی ہے۔ اس اعتبار سے کرشن چندر اشتراکی تھے جس کا واضح اظہار ان کی آپ بیتی میں بھی موجود ہے۔ اقتباس۔

> ”جس طرح کوئی خیال جزو ایمان بن جاتا ہے اسی طرح اشتراکیت نے مجھے اس حد تک متاثر کیا ہے کہ وہ میرے بنیادی عقائد کا مرکز بن گئی اور میری حیات کا سب سے روشن پہلو۔ میں آج بھی اشتراکیت کے راستے پر اپنی سوجھ بوجھ کے مطابق چلتا ہوں۔ کام کرتا ہوں اور لکھتا ہوں لیکن اس کا اندھا مقلد نہیں ہوں۔“
>
> (بحوالہ ماہنامہ شاعر بمبئی کرشن چندر نمبر)

مذکورہ اقتباس اگرچہ کرشن چندر کی آخری دور کی تحریروں سے اخذ کیا گیا ہے لیکن ان کے افسانوں میں ان نظریات و خیالات کی گونج ابتدا ہی سے سنی جا سکتی ہے اور یہ کہنا زیادہ صحیح ہو گا کہ افسانوں کے پس منظر میں لمحہ بہ لمحہ بدلتی ہوئی حقیقتوں کے احساس، زندگی کے وسیع تجربے، مشاہدے اور شمولیت کی شدید خواہش نے ہی انھیں اس منزل پر پہنچا دیا تھا جہاں کوئی سچا فن کار نہایت جرأت مندی کے ساتھ اپنے نصب العین کا اعلان کر سکتا ہے۔

کرشن چندر کے افسانوں میں اگرچہ عوام کی مظلومیت اور ظالم و غاصب قوتوں کی نشان دہی خود ترقی پسندانہ عمل ہے لیکن پیداواری وسائل اور معاشی رشتوں کے تناظر میں ان عناصر کی اہمیت کا پہلا نقش ”کرم داد اور کرم چند“ میں ابھرتا ہے جو موضوع کے اعتبار سے قومی یک جہتی کا مثالی نمونہ ہے۔ لیکن یہی وہ نوجوان بھی ہیں جو آمدنی کے نئے وسائل کی تلاش میں شہر کا رخ کرتے ہیں جہاں ان کی زندگیاں تو بدل جاتی ہیں لیکن شہروں میں اگنے والی نفرتیں انھیں ناکامی کی داستانیں سناتی ہیں۔ اور خارجی عوامل کو بروئے کار لائے بغیر انقلاب کی ایسی خواہش کو جنم دیتی ہے جس میں رومانیت کا عنصر بھی شامل ہے۔ چنانچہ ”بے رنگ و بو“ میں کلرک کی زندگی اپنے معاشی اور سماجی مسائل سے نجات کا خواب ان نعروں میں ڈھونڈتی ہے۔

”ہم انقلاب چاہتے ہیں۔ بورژوا عمومی انقلاب اور پھر اشتراکی انقلاب اور پھر خالص سو فی صدی مارکسی انقلاب۔“

(بے رنگ و بو)

لیکن نعرہ اگر صرف نعرے ہی تک محدود رہتا ہے تو کبھی تبدیلی نہیں لاتا۔ اور اس کوشش میں مصلحتوں کا مارا ہو کلرک ہمیشہ پچھلی صفوں میں ہی رہتا ہے۔ اور تبدیلی اور انقلاب کی قوتیں اپنی توانائی کے لئے عوام کی مخلصانہ جدوجہد کی منتظر رہتی ہے۔ چنانچہ کرشن چندر کا افسانہ ”جھیل سے پہلے اور جھیل کے بعد“ میں عوام سے

خطاب ایسی ہی خواہش کا مظہر ہے جس میں عوام کی مظلومیت ، تنگ دستی اور غربت سے متاثر ہو کر ایک غیر ملکی سیاح بے چین ہو کر سوچنے لگتا ہے یہ لوگ وسائل آمدنی ، زمین ، جنگل ، باغ ، پیداوار ، پھل پھول ، اناج اور مویشیوں پر قبضہ کیوں نہیں کرتے یا پھر ان سب کو تباہ کیوں نہیں کر دیتے ۔ کرشن چندر کے افسانوں میں اس طرح کے خیالات تبدیلی سے قبل جذبات واحساسات کی سطح پر ایسی گھٹن کے مظہر ہیں جو حرکت وعمل کے منتظر ہیں اور تصورات کو مادی پیکر میں ڈھلتے دیکھنا چاہتے ہیں ۔ چنانچہ "بالکونی" ان ہی خیالات واحساسات کو تھوڑی سی تبدیلی کے ساتھ زیادہ واضح شکل میں پیش کرتا ہے ۔ جہاں نظریات وخیالات کی وضاحت ، منزل کا تعین اور جدوجہد کرنے والی عوامی قوتیں بھی موجود ہیں ۔ لیکن آزادی سے قبل یہ افسانہ بھی " جھیل سے پہلے اور جھیل کے بعد " کی طرح سیاسی مصلحتوں اور فنی تقاضوں کے باعث اظہار کے لئے غیر ملکی کرداروں کا محتاج نظر آتا ہے ۔ یہاں ترجمانی کے فرائض آئرش بڈھا او برائن اور اطالوی نژاد میریا انجام دیتے ہیں ۔ بڈھے او برائن کی گفتگو اور فلسفیانہ توجیہات جہاں خواب اور حقیقت کے مابین بامعنی رشتوں کا عرفان عطا کرتی ہیں وہاں اس کی زندگی کا تجربہ اس امر کی دلالت کرتا ہے کہ سرمایہ داری دنیا کی سب سے بڑی لعنت ہے اور عصمت پیٹ بھروں کا فلسفہ ہے ۔ او برائن کی طرح میریا کے خیالات بھی اس کی نکھری ہوئی شخصیت ، استقامت اور روشن خیالی کے آئینہ دار ہیں ۔ وہ نہ صرف جنگ ، سرمایہ داری اور فسطائیت سے نفرت کرتی ہے بلکہ دنیا میں بھوک ، بیماری ، ظلم اور تفریق کے خاتمہ کے لئے اشتراکی نظام کو ضروری سمجھتی ہے ۔ انسانیت کے روشن مستقبل پر اس کا ایمان اس قدر مستحکم ہے کہ دوران جنگ گرفتار ہونے کے بعد بھی اسے بہار کی آمد کا یقین ہے ۔ میریا کرشن چندر کے خیالات اور نظریات کی امین ہی نہیں ہے بلکہ مستقبل کی امید اور آئیڈیل بھی ہے ۔ اس کے حسن میں بانکپن ، محبت میں ٹھہراؤ ، برتاؤ میں سلیقہ ،

نسوانیت میں غیرت و وقار ہے۔ وہ باعزت طریقہ سے اپنی روزی کمانے کے ہنر سے بھی واقف ہے اور وقت پڑنے پر اپنی حفاظت بھی کرسکتی ہے۔ میریا کی طرح عبداللہ بھی حرکت و عمل کا پیکر ہے۔ کرشن چندر کے افسانوں میں یہ پہلا کشمیری نژاد مردانہ کردار ہے جو حالات سے مقابلہ کرنے اور زندگی سے ٹکرانے کی بے پناہ قوت رکھتا ہے۔ وہ ٹوٹ سکتا ہے لیکن کش مکش حیات کے سامنے سر تسلیم خم کرنے کے لئے تیار نہیں ہے۔ ہوٹل کا ادنیٰ ملازم ہونے کے باوجود اس کے خواب روشن، صحت مند اور حقیقت پسندانہ ہیں۔ جو اسے عوامی شعور کی بیداری اور مثبت رویوں کا ہراول بنا دیتا ہے۔

کرشن چندر کے افسانے محض نظریات اور خیالات کے اظہار تک محدود نہیں ہیں بلکہ وہ ترقی پسند قوتوں کی جدوجہد اور قومی تحریک میں ان کی شرکت کا اشاریہ بھی مرتب کرتے ہیں۔ ان کے آئینہ میں متوسط طبقہ کی ذہنی اور جذباتی کش مکش، بورژوا اور رجعت پسند طبقہ کی منافقت اور عوام دشمن رویوں کو بھی دیکھا جاسکتا ہے۔ کرشن چندر کے افسانے "اس کی خوشی" اور "بڑے آدمی" کا منظر نامہ بھی سیاسی تحریکات ہیں جن کی اگلی صفوں میں نظر آنے والے افراد اگرچہ یہی مزدور اور کسان ہیں لیکن قیادت کی باگ ڈور ایسے طبقہ کے ہاتھ میں ہے جن کی زندگیاں قول و فعل کے تضاد اور نصب العین کی غیر اجتماعیت سے عبارت ہیں۔ جس کا نتیجہ ایک نئے سیاسی عدم توازن کی شکل میں برآمد ہوا۔ کرشن چندر کو اس بڑے آدمی کی نفسیات کا کیسا عرفان حاصل تھا۔ اس کا اندازہ درج ذیل اقتباس سے لگایا جاسکتا ہے۔

"انسان ازمنہ قدیم سے قرون وسطیٰ اور قرون وسطیٰ سے زمانہ جدید میں پہنچا لیکن بڑے آدمی سے اُسے نجات نہ ملی۔ وہ قبیلے داری سے سرمایہ داری اور سرمایہ داری سے جمہوریت کے آغاز کی طرف بڑھا۔ لیکن پیر تسمہ پا کی طرح یہ بڑا آدمی ہر وقت اس کے

سر پر سوار رہا۔ میں تمہاری قیادت کروں گا۔ میں تمہاری رہنمائی
کروں گا۔ میرے بغیر تم کچھ نہیں کر سکتے۔ تم طفل مکتب ہو۔ تم جاہل
ہو۔ دھوکا کھا جاؤ گے اور جب جمہوریت آئی اور انسان کے ذہن
میں اجتماعی شعور انگڑائیاں لینے لگا تو شیر نے فوراً اس خطرے کو
بھانپا اور پینترا بدل کر کہنے لگا۔ میں تمہارا شیر ہوں۔ کیوں کہ تم
نے مجھے شیر بنایا ہے۔ تمہارا فیصلہ میرا فیصلہ ہے۔ میں وہی کرتا
ہوں جو تم کہتے ہو۔ دراصل شیر میں نہیں ہوں شیر تم ہو۔ میں
تمہارا مظہر ہوں۔ تم جب چاہو مجھے ہٹا سکتے ہو۔" (بڑے آدمی)

آزادی سے قبل کرشن چندر کے مذکورہ افسانے جہاں ان کے سیاسی شعور اور قوت مشاہدہ کا ثبوت فراہم کرتے ہیں وہاں ان میں آزادی کے بعد پیش آنے والے واقعات کے اسباب و محرکات کی طرف واضح رہنما اشارے بھی موجود ہیں۔ کیا یہ انسانی المیہ فکر و عمل کے اس بحران کا نتیجہ نہیں تھا جس نے صدیوں کی مایوسی اور گھٹن کو اپنے اظہار کی صحیح سمت و رفتار نہ دے کر مقدس انسانی جذبے اور خون کو گندی نالیوں میں بہنے کے لئے مجبور کر دیا تھا۔ تاریکی کے ان سایوں میں مقدس ہیں وہ تحریریں جو روشنی کی کرن بن کر چمکتی ہیں جو نفرت کو نفرت سے نہیں بلکہ انسانیت کی شبنم سے مسخر کرنا چاہتی ہیں۔ کرشن چندر کے افسانے، جانور، دوسری موت، اندھے، لال باغ، ایک طوائف کا خط، جیکسن، امرتسر اور پشاور ایکسپریس وغیرہ بھی اسی زمرے میں آتے ہیں جو طبقاتی تفریق اور نظریاتی اختلافات سے بالاتر ہو کر سچے فن کاروں کی طرح تحفظ و کفالت، افکار و اقدار اور عقائد کے ٹوٹتے ہوئے حصاروں اور رستے ہوئے زخموں کے لئے سہارا بنتے ہیں۔ مذکورہ افسانے اگرچہ وقتی موضوعات سے تعلق رکھتے ہیں۔ لیکن ان میں کرشن چندر کی فکر و فن، ہیئت، تکنیک اور کردار نگاری کے متعدد تجربات، انفرادی اور اجتماعی نفسیات سے گہری واقفیت کے نقوش ابھرتے ہیں۔ اس کے علاوہ یہ افسانے ایسے اسباب کی نشان دہی بھی کرتے ہیں جو تاریخ کی نظر میں معتبر

نہ سہی لیکن جب اس المیہ کی سماجی تاریخ لکھی جائے گی تو یہ مواد سر فہرست جگہ پائے گا۔
کرشن چندر کے مذکورہ افسانے ازلی اور ابدی انسان کی پیچیدہ نفسیات کے ایسے ایسے نگار خانے بھی ہیں جو خوف و دہشت، تنہائی و مایوسی، درندگی اور حیوانیت، نفرت و غرور، خود غرضی اور لالچ، بزدلی اور بے غیرتی، مکر و فریب، ہمدردی اور ایثار، خلوص و محبت، حسرت و آرزو، توہم پرستی اور کوتاہ بینی کے ایسے لاتعداد منفی و مثبت، ملتوع و متضاد، واضح اور دھندلے پہلوؤں کو اس طرح سامنے لاتے ہیں کہ انسانی زندگی کی کچھ حقیقتیں پہلے سے زیادہ روشن ہو جاتی ہیں۔ البتہ ان افسانوں کا ایک کمزور پہلو ایسے کرداروں کا فقدان ہے جو عزت و بہادری کی موت کو ذلت اور گمنامی کی زندگی پر ترجیح دے سکتا ہو۔ ان میں سعادت حسن منٹو کے ٹوبہ ٹیک سنگھ جیسا کوئی کردار بھی نظر نہیں آتا جو پرائی دھرتی پر قدم رکھنے سے پہلے ہی دم توڑ دیتا ہے۔ ٹوبہ ٹیک سنگھ کی عظمت کا راز اس کے پاگل پن اور موت میں مضمر نہیں ہے بلکہ یہ قوت زمین اور زیست کے اٹوٹ رشتے میں پوشیدہ ہے۔ جسے فن کار منٹو نے تو پالیا تھا لیکن قوت کے اس رشتہ کو اس سرزمین میں عام احساسات کا حصہ بننے کا موقع نہیں ملا تھا جس کی تہذیب، زبان و معاشرت اور نغمے تو ایک تھے لیکن دل اپنے تاریخی اور جغرافیائی پس منظر کے باعث زخموں کے اندمال کی ایسی صورت اختیار نہیں کر پاتے تھے کہ آزادی اور اندھی ہوس کے جھونکوں سے ٹکرا سکتے۔ کرداروں کی دنیا میں اس خلا کو پُر کرنے کے لئے کالو بھنگی اور تائی ایسری جیسے کردار ہی موزوں ہو سکتے ہیں۔ جن میں تند و تیز آندھیوں میں سر بلند رہنے کی قوت موجود ہے۔ کالو بھنگی بھی اگرچہ انسان ہے لیکن ذات نے سماجی اور معاشی پس ماندگی کی مہر اس کی پیشانی پر اس طرح ثبت کر دی ہے کہ نیک اعمال بھی ان داغوں کو نہیں مٹا پاتے۔ کالو بھنگی اس سماجی تضاد کی نشان دہی کرتا ہے جہاں فرد کی قدر و قیمت کا تعین عمل یا باطن کی پاکیزگی کے بجائے حسب و نسب کی بنیاد پر کیا جاتا ہے۔ لیکن انسانیت کسی کی میراث نہیں ہے۔ کالو بھنگی بھی اپنے جذبۂ خدمت و ایثار کے باعث احترام کا مستحق قرار پاتا ہے۔

کالو بھنگی کی طرح تائی ایسری بھی زندہ اور متحرک کردار ہے جو لازوال محبت، بے غرض خدمت، غم خواری اور ایثار کے گہرے نقش چھوڑ جاتی ہے۔ البتہ ایک گرجا اور ایک خندق میں پیمانۂ قدر ظاہری اعمال کے بجائے باطن کی طہارت اور پاکیزگی ہے۔ لیکن اندھا سماج اس حقیقت کو تسلیم نہیں کرتا۔

۱۹۴۷ء سے ۱۹۵۰ء تک کرشن چندر کے افسانوں کے اگرچہ کئی مجموعے شائع ہوئے ہیں لیکن "ہم وحشی ہیں" اور "اجنتا سے آگے" سے قطع نظر باقی مجموعے پرانے مجموعے کے نئے ایڈیشن یا پرانے افسانوں اور موضوعات پر مبنی ہیں۔ "ہم وحشی ہیں" کا موضوع اگر خون و خاک میں لت پت ہندوستان ہے تو "اجنتا سے آگے" کے افسانے نئے ہندوستانی سماج کے عزائم اور عام صورت حال کو پیش کرتے ہیں۔ ان میں سیاسی تحریکات ہی نہیں بلکہ وہ تصورات بھی نظر آتے ہیں جن کی تعبیر خوش حال مستقبل کی طرف رہنمائی کرتی ہے۔ کرشن چندر کا افسانہ "میرا بچہ" اسی آرزومندی کی دلیل ہے جس میں محبت، انسانیت اور خود اعتمادی کے نرم و نازک بندھن، وراثت، ملکیت اور شناخت کے دوسرے رشتوں سے زیادہ طاقت ور ہیں۔ اس افسانہ کا ایک اقتباس ملاحظہ فرمائیے۔

> "بیٹا تو انسان ہے۔ انسان اپنے ضمیر کا، اپنی تقدیر کا، اپنی زمین کا خود خالق ہے۔ انسان قوم سے، ملک سے، مذہب سے بڑا ہے۔ وہ اپنی روح کی تعمیر کر رہا ہے۔ تو ہم سے نیا ہے۔ اپنی جدّت سے اس روح کو نئی سربلندی عطا کر۔ تیرے اور میرے درمیان باپ بیٹے کا رشتہ نہیں ہے۔ تیرے اور میرے درمیان صرف محبت کا رشتہ ہے۔ جیسے لہر سمندر سے اور آگ شعلہ سے اور ہوا جھونکے سے ملتی ہے۔ اسی طرح میں اور تو اس دنیا میں آکے مل گئے ہیں اور ماضی سے حال اور حال سے مستقبل کی تعمیر کر رہے ہیں۔" (میرا بچہ)

تصیحت کے یہ الفاظ فنی اظہار اور ترقی پسندانہ خیالات کا ایسا اشاریہ مرتب کرتے ہیں جن کی بنیاد انصاف پر ہے۔

کرشن چندر کے افسانوں میں یہ انصاف محض سماجی اور معاشی نہیں ہے۔ بلکہ ایسا ہمہ گیر اور ہمہ جہت بھی ہے جس میں پیداواری وسائل کے بامعنی رشتے کا تیقن بھی شامل ہے۔ کرشن چندر کا افسانہ "اجنتا سے آگے" ایسے ہی اجتماعی مطالبات کا مظہر ہے اور معیار حسن کے جدید و قدیم متضاد تصورات کے پس منظر میں اپنے اندر ان عوامی قوتوں کو سمیٹے ہوئے ہے جو سرمایہ دار، بورژوا اور جاگیر دار طبقے کے مقابلہ میں صف آرا ہیں۔ اور ایسی زندہ اجنتا کی تشکیل کے خواب دیکھتا ہے جو اینٹ و پتھر کی عمارت سے زیادہ حسین ہے۔ کرشن چندر کا یہ افسانہ دو ایسے خطوط سے عبارت ہے جو ایک دوسرے کو قطع کرتے ہوئے آگے تو بڑھنا چاہتے ہیں لیکن ان کا اتحاد کسی طرح ممکن نہیں ہے۔ "گونگے دیوتا" اور "بھلا" اس جد و جہد کی اگلی منزل ہیں۔ جس میں اول الذکر کا تعلق اگرچہ فرسودہ اندرونی حصاروں کی شکست و ریخت سے ہے تو دوسرا خارجی تصادم سے عبارت ہے جن میں فتح کی قوت کھوکھلی روایات، جہالت، توہمات اور کمزور سہاروں کے ان عنکبوتی تاروں کو توڑنے کے بعد ہی پیدا ہوتی ہے جو مجبور کسانوں کو چاروں طرف سے جکڑے ہوئے ہیں۔ اس کمزور رشتے کی آخری علامت وہ گونگے دیوتا ہیں۔ جو آزمائش کی کسوٹی پر پورے نہ اترنے کے باعث اپنا منصب کھو بیٹھتے ہیں جس کا نتیجہ عقائد کی شکست اور اعتماد کی ایسی بحالی کی صورت میں برآمد ہوتا ہے کہ کسان خود اپنی تقدیر کا مالک بن جاتا ہے۔ بھلا کے جاٹ کو یہ قوت پہلے ہی حاصل ہے لیکن جھوٹے اور رسمی سہارے اس کے راستہ کا پتھر ہیں۔ جن سے نجات پانے کے بعد ہی اس کی خود اعتمادی بیدار ہوتی ہے اور وہ ساہوکار کے مقابلہ میں خود کو توانا محسوس کرنے لگتا ہے۔ کرشن چندر کے یہ دونوں افسانے ایک دوسرے کا تتمہ ہیں جن کے باہمی انجذاب اور اتحاد ہی سے تدبیر منزل کی راہ ہموار ہوتی ہے۔ اور زمین پر کسانوں کے مالکانہ حقوق کی جد جہد کا وہ جواز

پیدا کرتا ہے جس کا انھیں استحقاق حاصل ہے۔ فنی اعتبار سے یہ عوامل ایسے شعور کی نشان دہی کرتے ہیں جس کی تشکیل میں تنقید اور تفسیر حیات کے ساتھ تعبیر کا عنصر بھی شامل ہے۔

انسانوں اور افسانوں کی دنیا مختلف ہونے کے باوجود بھی ایک دوسرے کا عکس ہوتے ہیں اور ان کے مابین داخلی اور خارجی رشتے اس قدر مستحکم ہوتے ہیں کہ ہمیشہ ایک دوسرے کو متاثر کرتے رہتے ہیں۔ جب تک کسان ہندوستانی سماج اور سیاست کے افق پر چھایا رہتا ہے اسے افسانوی ادب میں مرکزی حیثیت حاصل رہتی ہے۔ لیکن جب یہ طبقہ انفعالی قوت بن کر وقتی طور پر سماج میں اپنی اہمیت کھو بیٹھتا ہے تو صنعتی ترقی سے پیدا ہونے والے مسائل، بدلتے ہوئے سماجی رشتے اور جدید سیاسی و معاشی نظام کے تضادات۔ ادب کا مرکز و محور بن جاتے ہیں۔ یہی وہ زمانہ بھی ہے جب نئے پیداواری وسائل اور سرمایہ دارانہ معیشت کے ابتدائی اثرات نئے سماج میں سرایت کرنے لگے تھے۔

نمو پذیری کرشن چندر کے فن کی امتیازی خصوصیت ہے۔ بدلتی ہوئی حقیقتوں اور سماجی تقاضوں کا عرفان جہاں فن کا دامن وسیع کرتا ہے وہاں نئے موضوعات و مسائل، مواد اور کرداروں کی شمولیت تنوع میں اضافہ کرتی ہے۔ کش مکش حیات میں ان کی ہمدردیوں کا مرکز و محور محنت کش عوام رہے ہیں۔ ان کے یہاں ظلم اور مظلومیت کے مابین کسی غیر متوازن مصالحت و مفاہمت کا کبھی کوئی امکان نہیں ہے۔ وہ انصاف چاہتے ہیں۔ اور اس کے لئے جد و جہد کو جائز سمجھتے ہیں۔ جب کہ پریم چند متصادم طبقوں کے روشن و تاریک پہلوؤں میں مماثلتوں کی تلاش کے ذریعہ تقاضے باہمی کے اصول کو تقویت پہنچاتے ہیں۔ کرشن چندر کے ابتدائی دور کے افسانوں میں سعی و عمل کا دائرہ انفرادی کوششوں تک محدود ہے۔ ان میں اجتماعیت کا احساس سیاسی شعور کی بلوغیت کے ساتھ ساتھ فروغ پاتا ہے جس کا پہلا نقش "تین غنڈے" میں ابھرتا ہے۔ ۱۹۴۲ء سے قبل کرشن چندر کے ورود بمبئی اور مزدور تحریک سے ابتدائی تعارف

کا مظہر ہے۔ لیکن مزدور تحریک کے پس منظر میں اس افسانہ کا تجزیہ کیا جائے تو اس حقیقت کو تسلیم کرنے میں تامل نہ ہونا چاہئیے کہ آزادی سے قبل یہ تحریک ابتدائی مراحل میں تھی اور اسے قانون اور عوام کی وہ حمایت بھی حاصل تھی جو محنت کو عظمت اور حقوق کے لئے جد وجہد کو مقدس بناتی ہے۔ چنانچہ اس افسانہ میں بھی شانتا، عبدالصمد اور جگجیت سنگھ اپنے مطالبات کے جائز پس منظر کے باوجود عوام اور پولیس کی نظر میں غنڈے قرار پاتے ہیں۔ البتہ آزادی کے بعد کے افسانہ "پھول سرخ ہیں" میں صورت حال کسی قدر بدلی ہوئی ہے۔ لیکن یہ تبدیلی خارجی عوامل کی شمولیت سے زیادہ اندرونی قوت تنظیم، صف بندی، نصب العین کی وضاحت و یقین، شمولیت کے احساس اور استقلال کا ایسا نتیجہ ہے جو مزدور تحریک کی رہنمائی کرنے والے اندھے مزدور زادے کی موت کو شہادت میں تبدیل کر دیتی ہے۔ مقصد کی طرف یہ پیش قدمی کرشن چندر کے افسانوں میں صرف وقتی مسائل تک ہی محدود نہیں رہتی بلکہ اس کا سلسلہ حقیقی معاشی انصاف تک پھیلا ہوا ہے۔ جس کی نقش گری، نئی تصویریں اور مختلف رنگ سامنے آتے ہیں۔ جن میں وہ غیر متوازن اور مکروہ حقیقتیں بھی ہیں جنھیں "مہالکشمی کا پل" اپنے اطراف و جوانب میں سمیٹے ہوئے ہے۔ اور دو طبقوں کے درمیان رشتۂ الفت و مساوات قائم کرنے کے بجائے حدِ فاصل بنا ہوا ہے۔ کرشن چندر کا یہ افسانہ جہاں عمیق مشاہدے، تکنیک کی ندرت اور جزئیات کے فنکارانہ استعمال کے شواہد فراہم کرتا ہے۔ وہاں بکھرے ہوئے رنگوں میں وحدتِ خیال تاثر کی فضا کو شدید بناتی ہے۔ مذکورہ افسانہ اگرچہ مزدور تحریک کے مدافعانہ رویوں سے عبارت نہیں ہے لیکن ان میں جینے کا حوصلہ موجود ہے اور جب ایک تھک جاتا ہے تو دوسرا بڑھ کر صلیب اپنے کاندھوں پر اٹھا لیتا ہے۔ لیکن اجارہ دارانہ معیشت کے مقابلہ میں صف بندی کی یہ فطرت اپنی حقیقی قوت کے لئے داخلی تنظیم کے ساتھ دیگر ترقی پسند قوتوں کے تعاون کی بھی محتاج ہوتی ہے۔ کرشن چندر کے افسانے "چابک" اور "روشنی کے کیڑے" ایسی ہی آرزومندی کی دلیل ہیں جو بالواسطہ عوامی تحریک اور معاشی انصاف کے

مقصد کو تقویت پہنچاتے ہیں۔ ان افسانوں میں اگرچہ بورژوا سماج اور اجارہ دارانہ معیشت کے مقابلہ میں پہلی مرتبہ مدافعانہ جارحیت کے ایسے اصول کو بھی تسلیم کیا گیا ہے۔ جو محرومی اظہار، سماجی تقاضوں کی عدم تکمیل اور کرب تشنگی کے نتیجہ میں ظہور میں آتے ہیں اور خوف کی نفسیات کو جنم دیتے ہیں۔ احتجاج کے ان پہلوؤں کو جائز قرار دینے کے لئے کیسے ہی جواز تلاش کئے جائیں لیکن حقیقت میں وہ مثبت رویوں کی فعالیت اور دیرپائی پر ضرب لگاتے ہیں۔ جب کہ دور تک اپنے سائے میں نمو پذیری سے محروم رکھنے والی استحصالی قوتیں داخلی تضاد اور ان کے خارجی متسلکات کے حرکی سطح پہ بامعنی آویزش اور آمیزش سے زوال کو قریب لاتی ہیں۔ کرشن چندر کے مذکورہ افسانے اگرچہ ان باطنی حقیقتوں کے احساس سے عاری ہیں لیکن مفروضہ حصاروں کے استحکام پر سوالیہ نشان ضرور قائم کرتے ہیں۔ مرکز جو قوتوں کی جدوجہد اور انبوہ کو اجتماع میں بدلنے والے شعور کے ابتدائی نقوش "مرنے والے ساتھی کی مسکراہٹ"، "بت جاگتے ہیں" اور "دسواں پل" وغیرہ میں بھی دیکھے جا سکتے ہیں۔ جن میں ناکامیوں کے داغ، اپنوں کی غداری اور تنگنائے زیست کی بے سروسامانی بھی راہوں کو مسدود نہیں کر پاتی بلکہ نئی سماجی حقیقتوں کو اس طرح بے نقاب کرتی ہے کہ ترقی پسندانہ قوتیں اپنے نصب العین سے کچھ اور قریب ہو جاتی ہیں۔ "مرنے والے ساتھی کی مسکراہٹ" میں گہرا طنز اسی یقین سے پیدا ہوتا ہے جو نام نہاد پرامن قوتوں کی فسطائیت کو بے نقاب کرتا ہے "بت جاگتے ہیں" میں یہ مسجود ملا تک اپنے آقاؤں کے باغی ہیں اور وعدوں کے ایفاء اور زندہ رہنے کا حق مانگتے ہیں۔ "دسواں پل" اپنے قارئین کو سماج کا یہ آئینہ دکھاتا ہے جس میں دم توڑتی ہوئی انسانیت اس طرح منعکس ہوتی ہے۔ اقتباس۔

"مجھے اپنے بچپن اور لڑکپن میں کوئی دن ایسا یاد نہیں آتا جس دن میں بھوکا نہیں رہا۔ دانی بولا۔ میں کوئی رات ایسی یاد نہیں کر سکتی جب کھانا چرانے کے الزام میں نہ پٹی ہوں۔

ثریا بولی۔“

اور یہی درد کا رشتہ ان دونوں میں وجہ اشتراک بن جاتا ہے جس کے سہارے وہ زندگی کے کڑوے کسیلے دن سڑک پر گذار دیتے ہیں لیکن جب سڑک مستقبل کی تمام امیدیں اور جینے کا تمام حق بھی چھین لینا چاہتی ہے تو سائے حقیقت میں بدلنے لگتے ہیں۔ ٹرک سے دانی کی ٹکر خودکشی کے مترادف سہی۔ جو فلسفہ بقا کو مشکوک بنا دیتی ہے۔ لیکن جبر و اختیار کے مابین تصادم کی نوعیت اور امکانات کو ضرور روشن کرتی ہے۔

کرشن چندر کے افسانوں میں محرومیوں اور ناانصافیوں کے مہیب سائے جب مزید گہرے ہونے لگتے ہیں تو بار بار یہ سوال خود کو دہراتا ہے کہ سماج کے ڈھانچہ میں وہ کون سی دراڑ ہے جو قومی وسائل اور نچلے طبقہ کے درمیان میں حائل ہے۔ کیا وہ سرمایہ دارانہ معیشت ہے یا پرانے آقاؤں کے نئے چہرے ہیں۔ یا وہ اخلاقی کمزوریاں ہیں جو روح اور سماج کو مسخ کرتی ہیں۔ مرزا یکّی اور اردو کا نیا قاعدہ وغیرہ افسانوں میں ایسی ہی منفی قوتیں جزوی طور پر منعکس ہوتی ہیں۔ مذکورہ افسانوں کو کرشن چندر کے نمائندہ طنزیہ افسانوں میں شامل کیا جا سکتا ہے۔ تکنیک کے اعتبار سے بھی یہ افسانے ایسی ندرت فکر کا ثبوت پیش کرتے ہیں جو بدلتی ہوئی حقیقتوں کے لئے فارم کی تبدیلیوں کو بھی ضروری سمجھتا ہے۔ بلکہ یہ کہنا زیادہ مناسب ہوگا کہ ادب اور سماج کے ناگزیر رشتوں جیسا کا عرفان کرشن چندر کے افسانوں میں منعکس ہوا ہے۔ دوسرے معاصر افسانہ نگاروں کے یہاں اس عصری حقیقت کے شواہد خال خال ہی نظر آتے ہیں۔ فن اور سماج کے اس ناقابل شکست رشتوں کے پس منظر میں اگر ”سپنوں کے قیدی“ اور ”اجلی لڑکی اور کالے بال“ کے افسانوں کا مطالعہ کیجئے تو یہ حقیقت اور بھی زیادہ واضح ہو جاتی ہے کہ کرشن چندر کا شعور سماج میں دبے پاؤں اور غیر محسوس طریقہ پر آنے والی تبدیلیوں کے بارے میں کس قدر حساس اور حقیقت پسندانہ ہے۔ وہ عام ذہنی اور جذباتی رویوں میں معمولی تبدیلی کو بھی

اس کے حقیقی پس منظر میں اس طرح پیش کرتے ہیں۔ کہ انسانی عمل کو تقویت پہنچانے والے رشتوں کے ارد گرد پھیلی ہوئی دھند چھٹ جاتی ہے اور اس عمل میں ان کا ترقی پسندانہ ذہن زندگی کے نامیاتی پہلو اور اس کی متضاد حقیقتوں کو اس طرح اپنے اندر جذب کر لیتا ہے کہ فن اور زندگی دونوں کے تقاضے پورے ہو سکیں۔ شہزادہ کی ہیروئن سدھا کی خود اعتمادی، خود کفالتی اور عزت نفس، " الجھی لڑکی اور کالے بال " کی کیتی میں نسوانی وقار، روشن خیالی، تربیت یافتہ ذہن " چندرو کی دنیا" میں عوام کے مابین تعاون، بقائے باہمی اور احترام کا احساس، " نئی گھاس اور پرانی گھاس " میں لیلین اور شمشاد کے پس منظر میں شعور کی بیداری، نئی ابھرتی ہوئی عوامی قوتوں کی بشارت، " نو اور لیس " کے کرداروں کی رجائیت میں اسی حقیقت کا پرتو ہے جس میں مثبت سماجی اقدار کے عمل کی آہٹ سنائی دیتی ہے۔ اس اعتبار سے کرشن چندر کا فن اپنے سفر کے آغاز پر جس طرح عام انسان کو مجبور محض سمجھتا تھا آہستہ آہستہ ان قوتوں کو تسلیم کر لیتا ہے۔ اور فکر و احساس کے ایسے دائرے بناتا ہے جس میں مکروہ حقیقتوں کے ساتھ حسن اور زندگی کا عرفان نیز روشنی کا احساس پہلے سے کہیں زیادہ شدید ہو جاتا ہے۔ اور یہی کرشن چندر کی فکر و فن کا وہ پہلو بھی ہے جو انھیں زندگی عطا کرتا ہے۔

(سنہ ۱۹۸۱ء)

کرشن چندر اور انسان دوستی

کرشن چندر اُردو کے ان چند ممتاز ادیبوں میں سے ہیں جو ساری زندگی حق و انصاف کے لئے لڑتے رہے۔ انھوں نے بہت کچھ لکھا ہے اور مختلف اصنافِ ناول، افسانہ، ڈرامہ، فیچر اور خاکہ نگاری وغیرہ میں طبع آزمائی کی ہے، لیکن افسانہ جو اس عہد کی مقبول ترین صنف ہے اور عصری حقیقتوں، حسّی کیفیتوں اور لمحات کو اسیر کر لینے کی سب سے زیادہ صلاحیت رکھتا ہے، کرشن چندر کی تخلیقی زندگی کا طرّۂ امتیاز سمجھا جاتا ہے۔

کرشن چندر سے قبل اگرچہ افسانہ اپنے پیروں پر کھڑا ہو چکا تھا اور پریم چند نیز دیگر افسانہ نگاروں کی تخلیقات کی بدولت اس کی صحت مند روایات قائم ہو چکی تھیں، لیکن اُس میں وہ منچلا پن، جوش و روانی، لچک اور بیداری پیدا نہیں ہو سکی تھی جو اسے عصری تقاضوں سے ہم آہنگ کرتی ہے۔ کرشن چندر نے ان عصری تقاضوں کو سمجھنے اور اپنے افسانے اور ناولوں میں برتنے کی کوشش کی ہے، جس کے باعث نہ صرف اُن کی مقبولیت میں اضافہ ہوا ہے، بلکہ اُن کے افسانوں اور ناولوں کے قارئین کی تعداد بھی بڑھی ہے۔

یہ عصری تقاضے اور حقیقتیں صرف بھوک، افلاس، سرمایہ دارانہ ذہنیت، غلامی کے خلاف جہاد، سامراجی طاقتوں کی ریشہ دوانیاں، سیاست کی معجزنمائیاں، سماجی جبر و تشدّد اور عالمی امن و مساوات کا قیام ہی نہیں تھیں، بلکہ آزادیٔ فکر۔

و خیال اور دل کی دنیا کی تلاش کی خواہش بھی تھی اور اِس سیماب فطرت دنیا کی نیرنگیاں، حقیقتوں کے مفاہیم و تناسبات میں تبدیلی، سماجی رشتوں کی شکست و ریخت بھی، جس نے انسانی قوّتِ تمیز کو شدید طور پر متاثر کیا تھا صحیح و غلط کی شناخت تو دور کی بات رہی اسے یہ بھی معلوم نہیں تھا کہ وہ کیا چاہتا ہے اور کیا نہیں۔ چنانچہ اول الذکر حقیقتوں کے احساس نے اگر حقیقت نگاری کا رجحان پیدا کیا تھا تو آخر الذکر کی بدولت رومانیت نے جنم لیا تھا۔ اگرچہ اس حقیقت سے بھی انکار نہیں کیا جا سکتا کہ دل میں اٹھنے والی ہلچل اور دماغ میں پرورش پانے والے طوفانوں کی سمت و رفتار کا تعیّن بھی مادی حقیقتیں کرتی ہیں، لیکن اُن کو جب تک بھٹکنے کا موقع نہ دیا جائے اس حقیقت تک رسائی ممکن نہیں ہو سکتی۔ اچھا ادیب و فن کار جو خود کو زمانے کا وفادار سمجھتا ہے اور وقت کی نبض کو پہچانتا ہے، اپنی دنیا کی تخلیق کے لئے ان دونوں ہی رویّوں سے کام لیتا ہے۔ کرشن چندر بھی اپنے افسانوں اور ناولوں میں اس فرض کو بہ کمال احسن انجام دیتے ہیں۔ وہ اپنے کرداروں کو زیادہ سے زیادہ بھٹکنے کا موقع دیتے ہیں۔ اُن کے لئے حسین دنیا کی تخلیق کرتے ہیں اور خوابگاہوں کے نگار خانے سجاتے ہیں اور ایسے مناظر پیش کرتے ہیں جو تاثراتی کیفیات سے لبریز ہوتے ہیں۔ لیکن ان کے یہاں یہ انفرادی شعور دراصل اجتماعی شعور کا ہی ایک حصّہ ہے، جو سماج کے بطن سے جنم لیتا ہے اور کچھ دیر کے لئے اپنی دنیا الگ بسا کر بیٹھ جانا چاہتا ہے: تاکہ وہ سماجی ناانصافیوں کے خلاف زیادہ قوت سے جہاد کر سکے۔ وہ کبھی فرد کو سماج کے پس منظر میں دیکھنے کی کوشش کرتے ہیں اور کبھی یہ دونوں ایک دوسرے میں جذب بھی ہو جاتے ہیں۔ ''نغمہ کی موت'' کا یہ آخری منظر ایسی ہی حقیقتوں کو سامنے لاتا ہے۔

''کیا میں تمہیں اچھا لگتا ہوں۔

کچھ عرصہ گلاب خاموشی سے پانی میں کھڑا رہا۔ پھر درگا بولی۔

نہایت سنجیدہ لہجے میں اب تم نے جو من کی بات پوچھی ہے تو میں بھی سچ

سچ کہوں گی - تم مجھے اچھے تو لگتے ہو - لیکن اتنے اچھے تو نہیں کہ میں تمہارے ساتھ بھاگ جاؤں - اور پھر شادی تو ماں باپ کے بس میں ہے اور میرا خیال ہے کہ تمہاری میری شادی کبھی نہیں ہو سکتی - ایک تو تمہاری ماں کا قضیہ اور پھر — بُرا نہ ماننا — تمہارے پاس نہ زمین ہے، نہ زیور، نہ مکان — کچھ بھی تو نہیں ہے - بُرا نہ ماننا گلاب تم نے من کی بات پوچھی تھی۔"

نغمہ کی موت اور اس طرح سماجی حقیقت نگاری کی دیگر مثالیں کرشن چندر کے یہاں کثرت سے مل جاتی ہیں، لیکن ان تلخ حقائق کو قابلِ قبول بنانے کے لئے انھوں نے جو اسلوب بیان اختیار کیا ہے وہ بھی عصری تقاضوں سے پوری طرح ہم آہنگ ہے - اُن کے یہاں حسین مناظر اور شاعرانہ زبان کڑوی دوا پر شکر کا کام کرتی ہے تاکہ ان کے عہد کا قاری واقعات کی زہرناکی کو گوارہ کر سکے۔

سماجی حقیقت نگاری اور اسلوب بیان سے قطع نظر جو خصوصیت ان کے فن کو عظمت عطا کرتی ہے وہ زندگی اور کائنات کے بارے میں ان کا رویّہ ہے، جسے انسان دوستی کے نام سے تعبیر کیا جا سکتا ہے - یہ انسان دوستی کسی سیاسی مسلک یا مصلحت، مذہبی تقدس یا دستور العمل کی محتاج نہیں ہے بلکہ اس کا راز ان کی وسیع المشربی اور انسانیت میں پوشیدہ ہے جو کائنات کے وسیع مطالعہ و مشاہدہ اور زندگی کے گہرے عرفان کے بعد پیدا ہوتی ہے جس کے بعد انسانوں کے مابین مساوات، اخوّت اور صلح و آشتی کا رشتہ فطری نظر آنے لگتا ہے - اور سب ایک رنگ میں رنگ جاتے ہیں - الٹا درخت میں یوسف، دیو سے کہتا ہے -

"یوسف نے کہا - ایک سفید آدمی کو میرے سامنے لاؤ -

ایک سفید غلام یوسف کے سامنے لایا گیا -

یوسف نے کہا - اس کی انگلی کاٹو -

ہا - ہا - ہا - بڑی خوشی سے دیو نے سفید آدمی کی انگلی کاٹ دی -

اس میں سے لال لال خون بہنے لگا۔
یوسف نے کالے دیو سے کہا۔ اب اپنی انگلی کاٹو۔
کالے دیو نے اپنی انگلی کاٹی۔ اس میں سے لال لال خون بہنے لگا۔
یوسف نے کہا دیکھو۔ تمھاری رنگت کالی ہے لیکن خون لال ہے۔
اس کی رنگت سفید ہے لیکن خون اس کا بھی لال ہے۔ چمڑی کی رنگت
کا کوئی فرق نہیں پڑتا۔
پھر کیا ہونا چاہیئے۔ دیو شش و پنج میں پڑ گیا۔
یوسف نے کہا۔ ہونا یہ چاہیئے کہ نہ کالا سفید پر حکومت کرے اور نہ
سفید کالے پر۔ دونوں مل جل کر رہیں اور ایک دوسرے کے فائدے
میں شریک ہوں۔ میری عقل تو یہی کہتی ہے۔"

کالے کے ہاتھوں گوروں کی غلامی آرزومندی کی دلیل سہی، لیکن اس عمل میں اس رویّے کا اظہار مقصود ہے جو تشدّد اور تخریب کے بجائے امن و تعمیر کی طرف راہ نمائی کرتا ہے۔ اور خون کا یہ رشتہ اس طاغوتی منافرت کے جذبے کا پردہ فاش کر دیتا ہے جو صدیوں سے آدم کی اولاد کی عقلوں پر پڑا رہا ہے۔ جس کے سہارے وہ اسی طرح کے حیلے تراشتا رہا ہے۔

اس رنگ و نسل کے امتیاز اور انسان کُشی کے متعدد اسباب ہو سکتے ہیں۔ لیکن اس میں شریک غالب سرمایہ دارانہ ذہنیت ہی رہی ہے۔ کرشن چندر کے افسانوں اور ناولوں میں جب بھی اس طبقہ کا ذکر آیا ہے قلم پران کی گرفت مضبوط ہو جاتی ہے اور وہ اپنے مخصوص اور تیکھے لہجے میں طنز کے نشتر کا بھرپور وار کرتے ہیں۔ ناول الٹا درخت میں سونے چاندی کی دیوار روایتی کرداروں سے زیادہ سرمایہ دارانہ مزاج کی بے حسی اور انسان سوز ذہنیت کی علامت بن کر سامنے آتی ہے جو انسان کے خون سے سونے چاندی کی دیوار اُگاتے ہیں۔

"یہ کیا ہو رہا ہے۔ موہن نے پوچھا۔

دیو نے کہا۔ یہ میں سونے کی دیوار اُگا رہا ہوں۔

سونے کی دیوار بھی اُگتی۔ موہن نے حیران ہو کر پوچھا۔

دیو نے کہا۔ جتنی دیر تمھیں آتے ہوتے ہوئی ہے۔ اتنی دیر میں یہ دیوار دو فٹ اونچی ہو گئی ہے۔"

ان چند لمحات میں سونے کی اونچی ہوتی ہوئی دیوار کون بناتا ہے، محتاج بیان نہیں۔ لیکن یہ کس کے خون سے بنتی ہے۔ اس دردناک منظر کو کرشن چندر کے الفاظ میں ملاحظہ فرمائیے۔

"موہن اور یوسف نے دیکھا وہ طلائی زنجیریں نہ تھیں، طلائی نلیاں تھیں، جن میں سے انسانی خون بہہ کر سونے کی دیوار کے سوراخوں میں جا رہا تھا۔

یوسف نے گھبرا کر کہا۔ مگر یہ تو انسانی خون ہے۔

دیو نے ہنستے ہوئے کہا۔ مگر یہ بھی تو دیکھو کہ دیوار کتنی اونچی ہو گئی ہے۔"

مذکورہ اقتباس کا آخری ٹکڑا اپنے منہ سے بول رہا ہے کہ اس کا خالق کون ہے، جو خون کے مقابلہ میں دیوار کی بلندی پر کتنا خوش ہے۔ جس کی زر پرستانہ ہوس اس قدر بڑھ گئی ہے کہ وہ لکڑی مہنگی ہونے کے باعث انسانی ہڈیوں سے ڈھول بناتا ہے اور جانوروں کے چمڑے کے بجائے انسانی چمڑے سے ہی ان کو منڈھتا ہے۔ اور ان سب کے عوض اگر اسے کبھی چند سکے دینے پڑتے ہیں تو وہ پھر مختلف طریقوں سے اسی کے شکم میں چلے جاتے ہیں۔

خون انسانی کی یہ ارزانی اور انسانی ہڈیوں اور چمڑے کا یہ مصرف کوئی نئی بات نہیں ہے۔ اس کا احساس ہر دور میں ہر اچھے فن کار کو رہا ہے۔ کرشن چندر کے متعدد افسانوں اور ناولوں میں بھی اس کے نقوش مل جائیں گے۔ لیکن ان کا فن کارانہ شعور اور تخیل سرمایہ دارانہ نظام کے عبرت ناک انجام کی جس خوبی سے عکاسی کرتا ہے اس کی مثالیں خال خال ہی نظر آتی ہیں۔ "مشینوں کے شہر" میں، مشین پرستی کے دور میں

انسان کے انگلیوں کے گنوا دینے کی بات صرف سرمایہ دارانہ ذہن کا ماتم ہی نہیں بلکہ انسانی عظمت و محنت کا بھی دردناک مرثیہ ہے۔

مشینوں کی اس کثرت اور دولت کے انبار کی موجودگی میں انسانوں سے خالی شہر کو دیکھ کر بار بار وہ سوال کرتے ہیں۔

"یوسف سوچتا ہے۔

مگر یہ اتنا بڑا شہر۔ خوب صورت سڑکیں، کاریں، مکان، گھر، گلی، کوچے، بازار، دولت کے انبار۔ ان سب کا کیا ہوگا۔

آدمی کے بغیر ان کی کوئی قیمت نہیں۔ ان تمام چیزوں کی قیمت آدمی سے ہوتی ہے" (الٹا درخت)

مذکورہ اقتباس کرشن چندر کے مخصوص جذباتی اندازِ فکر ہی کا ترجمان نہیں ہے، بلکہ ٹھوس حقائق کو بھی سامنے لاتا ہے، اس لئے وہ سرمایہ دار کو یہ مشورہ دیتے ہیں کہ مشین کی ایجادات سے جو سہولتیں پیدا ہوتی ہیں اس کا فائدہ مزدور کو بھی پہنچنا چاہئے۔ کبھی یہ مشورہ دھمکی کی صورت بھی اختیار کر لیتا ہے کہ انسان مشین نہیں ہے۔ مشین جب بگڑ جاتی ہے تو پرزہ بدل کر اسے ٹھیک کر لیتے ہیں، مگر جب مزدور بگڑ جاتا ہے تو اسے کوئی نہیں سنبھال سکتا، لیکن دولت پرستی کے خلاف شدید ردِّ عمل کے باوجود سرمایہ داری کے بارے میں اُن کا رویّہ مثالی ہے۔ اُن کا شنکھ اگرچہ "اٹھو میری دنیا کے غریبوں کو جگا دو" کا نعرہ بلند کرتا ہے اور انھیں سرمایہ داری کے سفینہ کے ڈوبنے کا بھی یقین ہے، لیکن وہ اس وقت کے منتظر نظر آتے ہیں جب یہ زر پرست خود ہی اپنے بچھائے ہوئے جال میں گرفتار ہو جائے گی اور دولت کی ہوس اسے کسی اندھے غار میں لے جائے گی یا پھر وہ کساد بازاری سے تنگ آکر خود ہی خودکشی کرے گا۔

"بوڑھے نے کہا۔ میں نے تمہیں راستہ دکھایا ہے۔ ہم لوگ اس غار کے اندر سے آئے ہیں۔

وہاں اندر لعل و جواہر کی لاکھوں کانیں ہیں۔

بادشاہ اور اس کی لالچی بیٹی دونوں نے گڑھے میں چھلانگ لگا دی۔
یوسف نے چلا کر کہا۔ ٹھہرو۔ ٹھہرو۔
مگر بوڑھے نے اس کا ہاتھ پکڑ کے کہا۔ انھیں مت روکو۔ یہ سب لوگ اب گڑھے کے اندر جا چکے ہیں۔ اب تم جلدی سے اس شگاف کو مٹی ڈال کے بھر دو۔" (الٹا درخت)

اس طرح لالچی بادشاہ کو دھوکہ دے کر گڑھے میں کودنے کے لئے آمادہ کر لینا اور کود جانے پر مٹی ڈال کر گڑھے کو بھر دینا، خواہش تو ہو سکتی ہے، لیکن یہ صنعتی عہد کے مزاج اور اخلاق دونوں کے منافی ہے۔ لیکن یہ درد آشنا دل اس کے علاوہ کر بھی کیا سکتا ہے۔ انھیں استحصال پسند طاقتوں اور سرمایہ دارانہ ذہنیت سے نفرت ہے، انسانوں سے نہیں۔ اس طرح وہ "گدھے کی سرگذشت" میں جمہوری سیاسی نظام اور اس کی بوالعجبیوں کو طنز کا نشانہ بناتے ہیں۔

کرشن چندر کی میزان خرد میں وہی آدمی زندہ ہے جو دوسروں کے دکھ درد کو سمجھتا ہے اور اسے دور کرنے کی کوشش بھی کرتا ہے۔ ان کے نزدیک یہی انسانیت کا سب سے بڑا وصف ہے ———— ان داتا اسی حقیقت کو پیش کرتا ہے۔ "وہ آدمی جو مر گیا ہے" ایسا بے حس انسان ہے جسے دنیا کے دکھ درد کی کوئی خبر نہیں ہے۔ "وہ آدمی جو ابھی مرا نہیں ہے" اگرچہ مُردوں کے قریب ہے لیکن ابھی احساس کی شدت سے عاری نہیں ہوا ہے وہ کسی وقت بھی توانا ہو سکتا ہے، لیکن وہ آدمی جو ابھی زندہ ہے، ان کا حقیقی و کامل انسان ہے جو دوسروں کے درد کو اپنا درد سمجھتا ہے اور اس کو دور کرنے کے لئے حتی الامکان کوشش کرتا ہے۔ خدمتِ خلق کا یہ سچا جذبہ ہی حقیقت میں انسانیت کی معراج ہے۔

کرشن چندر کے یہاں زندگی وقت کے تسلسل سے عبارت ہے، جو کہیں ٹھہرتی نہیں ہے، بلکہ ہمیشہ سرگرم عمل رہتی ہے۔ اس تسلسل کی ایک جھلک "الٹا درخت" میں ملاحظہ فرمائیے۔

"کیوں بابا۔ آپ رکیں گے کیوں نہیں؟ موہن نے پوچھا۔
رک جائیے۔ شہزادی نے بابا سے لپٹ کر بڑے پیار سے کہا۔
رک نہیں سکتا بیٹی۔ بابا نے آہستہ سے کہا۔ میرا کام رکنا نہیں چلنا ہے۔
میں چلتا رہتا ہوں۔ ہمیشہ چلتا رہتا ہوں۔ کیوں کہ میرا نام تاریخ ہے"۔

زندگی کے اس تاریخی تسلسل کے عرفان کا ہی نتیجہ ہے کہ وہ کبھی زندگی سے مایوس نہیں ہوتے۔ اس سلسلے میں اُن کا نقطۂ نظر زندگی کے فلسفۂ رجائیت پر مبنی ہے جو کبھی نہیں مرتا اور نامساعد حالات میں بھی چلنے کا حوصلہ بخشتا ہے اور ہوش و حواس کو قائم رکھتا ہے۔ ان کا ذہن شکست خوردگی سے ناآشنا ہے، بلکہ روشن مستقبل کا ایقان ان کے مزاج کی شگفتگی میں مزید اضافہ کا سبب بنتا ہے۔ ان کا افسانہ بالکونی کا المیہ انجام حال کی کوکھ سے پھوٹنے والے مستقبل کی بشارت دیتا ہے۔ مسرّت و غم کی کیفیتوں کے اس خوب صورت سنگم کو ملاحظہ فرمائیے جسے کرشن چندر نے یقین کے نور سے زندہ جاوید بنا دیا ہے۔ یہ منظر میریا اور اس کے باپ کی گرفتاری پر مشتمل ہے۔

"میریا نے ایک حزیں مسکراہٹ کے ساتھ کہا۔ اور میں تمھیں کیا دوں، ناپختہ چوزے۔ میں نے پیانو کی طرف اشارہ کر کے کہا۔ میں تم سے نغمۂ بہار سننا چاہتا ہوں۔ بے تہووں کا نغمۂ بہار۔ میرا یقین ہے کہ بہار ضرور آئے گی۔

وہ پیانو پر نغمۂ بہار بجانے لگی۔ اس کی آنکھوں سے آنسو گر رہے تھے اور نغمے کی پہنائیوں میں خوش الحان طیور چہچہانے لگے۔ پھولوں بھری ڈالیاں لہرانے لگیں۔ شہتوت کے پتے خوشی سے ناچنے لگے۔ بلبل کے نغمے اور عورتوں کے مسرّت بھرے قہقہے اور بے فکر بچّوں کی معصوم شوخیاں

بہار ——— بہار ——— بہار
میریا کی آنکھوں سے آنسو گر رہے تھے۔

بہار ضرور آئے گی۔ ایک دن انسان کی اُجڑی ہوئی کائنات میں بہار ضرور آئے گی۔ یہ نغمہ کہہ رہا ہے میرا یا تیرے آنسو بے کار نہ جائیں گے۔"

بہار کی آمد کا یہ ایقان انسانی قوتوں کے قوی احساس اور زندگی پر بے پناہ اعتماد سے پیدا ہوتا ہے۔ خزاں کے بعد بہار ضرور آتی ہے، لیکن انسانوں کی دنیا میں بہار خود چل کر نہیں آتی، بلکہ اُسے لانے کے لئے شہیدوں اور مجاہدوں کے خون پسینے کی ضرورت ہوتی ہے۔ یہیں کرشن چندر کا نعرہ، "اُٹھو میری دنیا کے غریبوں کو جگا دو" انقلاب کی دہلیز پر آکر ٹھہر جاتا ہے اور وہ مستقبل کے نقیب بنتے بنتے رہ جاتے ہیں۔ لیکن زندگی کی تعمیر و تہذیب کا یہ لازوال سلسلہ اور انسانیت کا یہ قافلہ اس وقت کی طرح ہے جس کا کوئی اختتام نہیں بلکہ ہر لمحہ آگے ہی بڑھتا رہتا ہے۔ ۱۹۷۷ء۔

انتظار حسین

فکر و فن

کائنات کا نور، زندگی کا ظہور اگرچہ آفتاب کے دم سے ہے لیکن فرصتِ تنویر ان ہی ذروں کو عطا ہوتی ہے جو آفتاب کے مدمقابل ہونے کی تاب رکھتے ہیں۔ لیکن وہ سایے جو روشنی سے گریز کرتے ہیں شعاعوں کے عمودی ہونے پر نہ صرف روپوش ہو جاتے ہیں بلکہ جب ان کا رشتہ روشنی سے منقطع ہو جاتا ہے تو ان کی ترمی اور دلآویزی بھی خوف و دہشت میں بدل جاتی ہے۔

سماجی زندگی میں توانائی اور تنویر کا سرچشمہ وہ پیداواری وسائل ہیں جن کے تغیر و تبدل میں مادّی اور تہذیبی رشتوں میں انقلاب رونما ہو جاتا ہے اور عقائد و اعتبارات کے مفاہیم بدل جاتے ہیں لیکن اقدار کی یہ شکست و ریخت بھی زندگی میں طرفگی و تازگی کا احساس پیدا کرتی ہے۔ البتہ وہ طبقہ جو تاریخ کے تقاضوں کو تسلیم نہیں کرتا اور جدلیاتی مادیت کے دھارے کو روکنے یا اس کا رخ ماضی کی طرف موڑنے کی کوشش کرتا ہے۔ بالآخر ناکام ہو کر خود کو مایوسیوں کے ایسے حصار میں اسیر کر لیتا ہے جہاں روشنی کا گذر نہ ہو سکے۔

ہندوستان کے قدیم جاگیردارانہ نظام اور وسائل پر اگرچہ برطانوی سامراج نے کاری ضرب لگائی تھی لیکن محدود صنعتی ترقی کے باعث تبدیلی کی رفتار سست

تھی۔ البتہ بیسویں صدی کا ہندوستان عالمی صنعتی ترقی کے اثر سے محفوظ نہ رہ سکا۔ پرانے پیداواری وسائل کی محرومی اور زندگی کے نئے تقاضوں اور امکانات کے احساس نے جدید صنعتوں کے قیام کو ناگزیر بنا دیا۔ نئے صنعتی شہروں کے ظہور، قدیم شہروں کی وسعت اور دیہاتی آبادی کے شہروں کی طرف مراجعت نے نہ صرف سابقہ معاشی، سماجی اور تہذیبی رشتوں کو کمزور کر دیا بلکہ نئے روابط کی تلاش نے ان سیاسی سماجی تحریکات کو فروغ دیا جن کے باعث بالآخر ملک کو آزادی نصیب ہوئی۔ لیکن آزادی کی یہ نعمت اس طبقے کے لئے رحمت نہ بن سکی جو ہجرت کے باعث صحت مند سماج کی تعمیر میں حصہ لینے کی بجائے ایسے مسائل و مصائب، سماجی بحران اور ذہنی انتشار کا شکار ہو گیا جو وطن سے دور پرانے مادّی، تہذیبی اور جذباتی رشتوں کے انقطاع اور اجنبی خطوں میں آباد ہونے کی صورت میں رونما ہو کر سعی پیہم اور ایثار کی معنویت کو کم کرتے ہیں۔ اس بحران پر اگرچہ نئے صنعتی روابط کے ذریعے قابو پایا جا سکتا تھا جو نہ صرف پرانے رشتوں کا نعم البدل ہو سکتے تھے بلکہ روشن مستقبل کی ضمانت بھی دے سکتے تھے۔ لیکن مہاجرین کی اکثریت ایسے طبقے سے تعلق رکھتی تھی جو قدیم جاگیردارانہ تہذیب و وسائل کو ملجا و ماویٰ اور سماجی عظمت و خوش حالی کی دلیل سمجھتی تھی اس لئے انقطاعِ روابط کے باوجود وہ پرانے رشتوں کو فراموش نہ کر سکے۔ چنانچہ مادّی وسائل کی محرومی اور ناکامی نے انھیں ایسے حصار میں اسیر کر دیا جہاں ماضی کی طرف مراجعت اور مابعد الطبیعیاتی تصورات ہی ذہنی آسودگی کا واحد ذریعہ اور سررشتۂ اسباب و علل غیر فطری اور توہمات و تعصبات حقیقی نظر آنے لگتے ہیں۔۔۔ پاکستان میں چوں کہ صنعتی ترقی کے امکانات کی تلاش کا کام تاخیر سے شروع ہوا اس لئے یہ سائے اور بھی زیادہ گہرے ہو گئے جس کا اظہار پاکستانی مہاجر ادب کی علامت بن گیا۔

انتظار حسین بھی اردو کے ان ذہین افسانہ نگاروں میں سے ہیں جو ہجرت سے قبل ہندوستان کے قدیم جاگیردارانہ نظام کی باقیات اور تہذیب سے وابستہ تھے لیکن

انتقالِ آبادی اور ہجرت کے اس عمل کے باعث وہ بھی دیگر مہاجرین کی طرح نہ صرف سابقہ رشتوں سے محروم ہو گئے بلکہ مسائل و مصائب کے ہجوم نے انھیں اپنی گرفت میں لے لیا کہ ہجرت کا واقعہ زندگی کا سب سے بڑا تجربہ بن گیا جو کسی طرح حافظے سے محو نہیں ہوتا۔ چنانچہ تجربے کی اس شدت اور صداقت نے ہجرت کے اس واقعہ کو ان کے فکر و فن کی اساس بنا دیا ہے جس کے نقوش ان کے افسانوں میں اس قدر گہرے اور ہمہ گیر ہیں کہ ہر واقعہ اس تجربے کا براہِ راست اظہار یا اس سے پیدا شدہ حالات و افکار کا نتیجہ یا ردِّ عمل معلوم ہوتا ہے۔

انتظار حسین کے وہ افسانے جو ہجرت کے ابتدائی دور میں لکھے گئے ہیں اس تجربے کے براہِ راست اظہار سے تعلق رکھتے ہیں اور ایسے مسافر کے ذہنی رویوں اور تخیلی بازیافت کو پیش کرتے ہیں جو وطن سے کوسوں دور مسافرت کی زندگی گذارنے پر مجبور ہے۔ چنانچہ اس عالمِ تنہائی میں اسے رہ رہ کر اپنا وطن، نظروں سے اوجھل ہوتے ہوئے شہر، گم شدہ معاشرے اور بکھرتے ہوئے تہذیبی سانچے یاد آتے ہیں جن کے آغوش میں اس نے کبھی زندگی کے حسین دن گذارے تھے۔ چوں کہ پردیس میں رفاقت کا واحد سہارا ماضی کی خوش گوار یادیں ہیں جن میں گذرے ہوئے لمحات کا افسوس بھی شامل ہے اس لئے سابقہ معاشرے سے لگاؤ اور اس کے عیوب سے ہمدردی کا پیدا ہو جانا بھی ایک فطری عمل ہے۔ خود انتظار حسین کے الفاظ ہیں:۔

> "کہاں تو لکھنے والے معاشرے کے خلاف شمشیر برہنہ بنے رہتے تھے کہاں اب وہ گم شدہ معاشروں کو یاد کرنے لگے۔ تقسیم سے پہلے کیا ترقی پسند کیا غیر ترقی پسند سب معاشرے سے اس کی خرابیوں کی بنا پر ناراض تھے مگر ہجرت کے عمل میں یہ ہوا کہ معاشرے کا تانا بانا بکھر گیا۔ مختلف علاقوں کے تہذیبی سانچے منتشر ہو گئے۔ یہ صورتِ حال لکھنے والے اور معاشرے کے درمیان ایک مفاہمت کا سبب بن گئی۔ اب لکھنے والے گم شدہ معاشروں

کو ان کی خوبیوں اور خرابیوں سمیت ہمدردانہ رویّے کے ساتھ پیش کرنے لگے۔"

(ماخوذ از ہمارے عہد کا ادب۔ معیار مارچ ۷۷ء)

یادوں کا تعلق چوں کہ جگہوں، آوازوں، اشیاء، رنگوں، خوشبوؤں اور خدوخال سے ہوتا ہے اور جب یہ تمام اجزاء ایک مرکز پر جمع ہو جاتے ہیں تو ایسا نگار خانہ بن جاتا ہے جس کے ہر نقش سے رنگ و نور کی کرنیں پھوٹتی ہوئی معلوم ہوتی ہیں۔ چنانچہ انتظار حسین کے افسانوں میں ان کے آبائی وطن کے گلی کوچے، سڑکیں و بازار، کھنڈر و عمارات، مساجد و امام باڑے، کربلا اور اس پر سایہ کئے ہوئے املی کے درخت، کھیت و باغات، ساز و سامان، مرد و عورت، بچّے و بوڑھے، اپنے پرائے، رہن سہن، مشاغل و مراسم، رسم و رواج، میلے ٹھیلے، مجالس و جلوس، عقائد و تصورات، توہمات و تعصبات کی مدد سے جو تصویریں بنتی و بگڑتی ہیں اگرچہ ان میں کوئی ندرت نہیں ہے لیکن چوں کہ ان کا تعلق مصنف کی ذات، اس کی پسند و ناپسند اور تاثرات سے ہے جو تلخیوں اور ناکامیوں کے زخموں پر مرہم سازی کا حکم رکھتی ہیں اس لئے ان میں بچپن کی وابستگی، درد دل کی کسک اور خون جگر کی سرخی بھی شامل ہوگئی ہے۔ جس کے باعث ان میں صداقت کا رنگ نکھر آیا ہے۔ لیکن رنگوں کے اس تنوع اور خطوط کی دل کشی کے باوجود یہ تمام تصویریں جامد اور ٹھہری ہوئی ہیں۔ ان میں استدلال کا وہ تار بھی موجود نہیں ہے جو واقعات و کردار کے باہمی ربط سے نیا رہوتا ہے اور تصویر کو متحرک و زندہ بنا کر نقش دوام عطا کرتا ہے بلکہ تسلسل و ربط کا یہ فقدان ان کے افسانوں میں ایسے بچّے کی ذہنی افتاد، نفسیاتی رویوں اور فکری ردّ عمل کی تحلیل بن کر ابھرتا ہے جسے قافلے سے بچھڑ جانے کے بعد خوف و دہشت، تنہائی اور مایوسی نے گھیر لیا ہو۔ یہاں "انجہاری کی گھریا" کا یہ اقتباس خالی از علّت نہ ہوگا جو انتظار حسین کے فکر و فن کی پرچھائیوں سے عبارت ہے ان کے کردار کون ہیں۔ ملاحظہ فرمائیے:۔

"میلے سے واپسی میں راہ سے بھٹک جانے والا بچّہ، وہ اکیلا کبوتر جو اپنی چھتری سے بہت دور کسی اونچے کوٹھے پر بیٹھا رہ جاتے

اور اسے رات آلے۔ اندھیرے ہوتے ہوئے آسمان پر وہ ڈگمگاتی
ہوئی اکیلی پتنگ جسے کھینچتے ہوئے ہر بار یہ محسوس کرے کہ اب
کسی درخت میں الجھی۔ مرغی کا وہ بچہ جو شام پڑے آنگن
میں اکیلا رہ جائے اور سارے آنگن کا بدحواسی میں چکر کاٹے مگر
ڈربے میں داخل نہ ہو سکے، یہ تصویریں مجھے رہ رہ کر ستاتی ہیں۔
شاید اپنے کردار بھی اسی قسم کے ہیں۔ نہیں۔ بلکہ یہ مخلوقات ہی اپنے
کردار ہیں۔"

حال سے مایوسی، تنہائی کے احساس اور خوف کی نفسیات نے بھٹکنے والے
بچے کی یادداشت کو اس قدر قوی اور ماضی کو اس قدر قریب کر دیا ہے کہ معمولی جزئیات
بھی اس کی نظروں سے اوجھل نہیں ہوتیں۔ یہی وجہ ہے کہ انتظار حسین کے افسانوں میں
جزئیات کی بھر مار ہے لیکن ان کے فنکارانہ شعور اور سلیقہ استعمال نے انھیں افسانوں
میں عیب بننے سے بچا لیا ہے۔ بلکہ ان کی موجودگی افسانے کی اندرونی فضا کو روشن،
اور صداقت و تاثر کی فضا کو گہرا کرتی ہے۔ البتہ ماضی کی بھول بھلیوں میں کھو جانے والی
جو کیفیت ان کے افسانوں میں پائی جاتی ہے وہ حال اور مستقبل کے مقابلے میں ماضی
پر مکمل اعتماد کا نتیجہ ہے۔ چنانچہ ان کے افسانوں میں بازاروں کی چہل پہل، چوک
میں عطائیوں کے مجمعے، دکانوں کے تختوں پر بیٹھے ہوتے آلھا اودل گانے والے
افراد، امام باڑوں کی پُر ہجوم مجلسیں (مجمع)، پتنگ بازی کے مشاغل (اصلاح)،
بے فکرے نوجوانوں کی ٹولیاں، جنگل کے سیر سپاٹے (جنگل)، شکار کا شوق (مایا۔
کنکری)، کالج کی خوش گوار فضا (آگے یاں در و تھا)، بچوں کی معصوم شرارتیں،
دوستی و رفاقتیں، نوجوانی کی امنگیں، تجسس و تحیر" (پٹ بیجنا۔ کبلا۔ دیا)، توہمات
کے سائے (کنکری۔ مایا)، خاموش محبتیں (ٹھنڈی آگ) وغیرہ ایسی علامتیں ہیں
جن سے ماضی میں خوش حالی، فراغت، امن و سکون، سلامت روی اور ٹھہراؤ کا
احساس ہوتا ہے۔ اس ٹھہری ہوئی پر سکون زندگی کو اچانک آزادی کا غلغلہ،

تقسیم ملک، قیام پاکستان، فسادات اور ہجرت کا عمل درہم برہم کر دیتا ہے یہاں تک کہ دنوں کا چین اور راتوں کی نیند حرام ہو جاتی ہے۔ سیکڑوں خاندان اپنے آبائی وطن، عزیزو اقربا، مادی و تہذیبی رشتوں اور سماجی و جذباتی تعلقات سے محروم ہو جاتے ہیں۔

ہجرت کرنے والے یہ افراد چونکہ ابتدائی دور میں تنہائی اور خوف کے احساس سے بوجھل تھے اس لئے کچھ عرصے تک جذباتی رشتوں سے بندھے رہتے ہیں۔ لیکن پرانے پیداواری وسائل اور ذرائع آمدنی سے رشتہ منقطع ہو جانے کے باعث چوں کہ مفادات یکساں اور ایک دوسرے سے وابستہ نہیں رہتے اس لئے جلد ہی جذباتی وفاداریاں آپسی رقابتوں، انفرادی مفادات میں بدل جاتی ہیں اور ساتھ جینے اور ساتھ مرنے کی قسمیں کھانے والے افراد خاندان اس طرح منتشر ہو جاتے ہیں کہ پھر کبھی ایک مرکز پر جمع نہیں ہوتے اور محل والوں کو نئے وطن میں ایسا ٹوٹا پھوٹا بھی نصیب نہیں ہوتا جسے وہ اپنا گھر کہہ سکیں۔ انتظار حسین کا افسانہ 'محل والے' اس صورت حال کی کیسی سچی تصویر ہے۔

آخر پلاٹ بیچنے کا خیال تجویز بنا اور تجویز نے فیصلے کی شکل اختیار کرلی۔ محل والوں نے مل جل کر ایک مسئلے پر سوچ بچار شروع کیا۔ چھوٹے میاں نے اندر جاکر ذکر کیا تو بڑی بھابی پھوٹ پھوٹ کر رونے لگیں۔ غضب خدا کا ساری جائداد واں غارت ہو گئی۔ یہاں ایک زمین کا نوالہ مل گیا تھا سو وہ بھی نیگ لگا دیا.......

اس رات بہت دنوں بعد محل والوں کو محل یاد آیا جو اب متروکہ جائداد قرار دے دیا گیا تھا۔ اور جج صاحب یاد آئے جن کی تصویر چلتے وقت سامان سے کہیں گم ہوگئی تھی۔" (محل والے) پلاٹ کی فروخت اور شکست آرزو کے ساتھ وہ تمام رشتے بھی بکھر جاتے ہیں جو فرد کو تحفظ اور سماج کو استحکام کا احساس عطا کرتے ہیں۔

ہجرت کے اس عمل نے صرف ان ہی افراد کو متاثر نہیں کیا جو ترکِ وطن کرکے

گھر اور گھاٹ دونوں سے محروم ہو گئے تھے بلکہ اس المیہ نے ان لوگوں کی زندگیوں پر بھی اثر ڈالا تھا جو کسی طرح اپنی مٹی سے ناطہ توڑنے کو تیار نہیں ہوئے تھے وہ اگرچہ اپنے اپنے گھروں میں آباد تھے لیکن آمدنی کے وسائل مسدود، تہذیبی و جذباتی رشتوں کے انقطاع اور عدم تسلسل نے ان کی بھری پری زندگیوں کو اس طرح بدل ڈالا کہ امید کی جگہ ناامیدی نے لے لی اور حالات کے جبر نے انھیں عادات و اطوار، طرزِ بود و باش اور لباس و خوراک کو ہی بدلنے پر مجبور نہیں کیا بلکہ ان کا طرز فکر و احساس اور زبان بھی بدل گئی۔ بات بات پر لڑنے والی خواتین کے لبوں پر مہر سکوت لگ گئی اور اردو محاورے سے انحراف نہ کرنے والے حق ہم سائیگی ادا کرنے کے لئے اپنی گفتگو میں غیر زبانوں خصوصًا پنجابی کے الفاظ استعمال کرنے لگے۔ کنواری لڑکیاں آس ٹوٹ جانے پر جوانی ہی میں بوڑھی نظر آنے لگیں۔ انتظار حسین کا افسانہ "آخری موم بتی" میں ایسی زندگی کا حقیقی عکس نظر آتا ہے۔ تاثر و تاسف کے اس انوکھے سنگم سے درد کے چشمے اس طرح پھوٹتے ہیں کہ ساری دھرتی اس میں غرق ہوتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔

"مجھے یہ محلّہ مانوس بھی نظر آتا ہے اور اجنبیت کا احساس بھی ہوتا ہے۔
اصل میں اپنے محلّے کا رنگ ڈھنگ عجیب ڈھب سے بدلا ہے......
پہلی نظر میں تو تبدیلی کا احساس خود مجھے بھی نہیں ہوا تھا۔ میں صبح منہ اندھیرے گھر پہنچ گیا تھا۔ اسے بھی عجب بات کہنا چاہیے کہ دنیا بدل گئی۔ ہمارے محلّے کا بلکہ ہمارے پورے نگر کا طور بدل گیا۔
............اس گھر کی چہل پہل نہ جانے کہاں رخصت ہو گئی تھی۔
گھر میں سارے دن خاموشی سی چھائی رہتی۔ باتیں ہوتیں تو خاموشی کا تاثر اور گہرا ہو جاتا.......... اب تو اڑوس پڑوس میں شرنارتھی نظر آتے ہیں۔ سردارنی ٹھیٹھ پنجابی بولتی ہے اور پھوپی جان اردو محاورے سے انحراف نہیں کرتیں۔ لیکن اب کبھی کبھی حق ہم سائیگی ادا کرتے ہوئے سردارنی ٹوٹی پھوٹی اردو میں بات کر لیتی ہے

اور پھوپی جان ایک آدھ لفظ پنجابی کا بھی استعمال کر لیتی ہیں۔
لیکن یہ تو سمجھوتے کی بات ہوئی اور لڑائی سمجھوتوں سے نہیں لڑی جاتی .... شمیم اتنی حسین و جمیل تو نہ تھی کہ اسے حور و پری کہا جائے۔ لیکن اس میں ایک عجب سی کشش ضرور تھی۔ چھریرا بدن، لمبا قد، کھلتا ہوا رنگ، آنکھیں (ایسی جیسے) کیوڑے سے بھری ہوئی دو پیالیاں ہیں جو چھلک جانے کو ہیں۔"
لیکن اب:
"اس میں جو ایک عجب قسم کی لہک تھی اس نے ایک دھیمی حزنیہ کیفیت کی شکل اختیار کر لی۔ اس کا چھریرا جسم کچھ اور زیادہ چھریرا نظر آنے لگا۔ چہرہ بھی سونت گیا اور اس کی آنکھوں کی شادابی سے وہ کیوڑے والی کیفیت اب پیدا نہیں ہوتی۔"
انتقال آبادی کوئی ایسی تبدیلی نہیں تھی جس نے صرف انسانوں کو ہی متاثر کیا تھا بلکہ در و دیوار بھی حسرت کی تصویر بن گئے تھے۔
"صرف آدمیوں کے چہروں پر اُداسی نہیں چھائی تھی بلکہ عمارات، امام باڑے بھی ویران بے رونق ہو گئے تھے جن کے دیکھنے بھالنے والا کوئی نہیں رہا تھا۔ مجلسیں بند ہو گئیں۔ مجلسوں کے اہتمام کرنے والوں کے ہاتھ تنگ ہو گئے۔"
"وہ ہچکیاں لیتے ہوئے بولیں۔ بھیا! اب تمھارے امام باڑے میں تالا پڑے گا؟
آخر کیوں تالا پڑے گا۔ آپ جو یہاں ہیں۔
میں رانڈ دکھیا کیا کروں۔ پھوپی جان بھرائی ہوئی آواز میں کہنے لگیں۔
مردانی مجلس بند ہو گئی۔ نہ کوئی انتظام کرنے والا نہ کوئی مجلس میں آتا تھا .... اور بھیا برا ماننے کی بات نہیں ہے پاکستان

والوں نے ایسا غضب کیا ہے کہ جب سے سکّہ بدلا ہے کسی نے
پھوٹی کوڑی جو محرموں کے لئے بھیجی ہو۔"

قلت افراد اور آمدنی کے ذرائع مسدود ہو جانے کے باعث صرف امام باڑوں میں ہی تالے نہیں پڑے بلکہ زنانی مجلسوں پر بھی اوس پڑ گئی اور مراثی کی جگہ یہ مصرع وردِ زبان ہو کر رہ گیا۔

"عالم میں جو تھے فیض کے دریا وہ کہاں ہیں؟" (آخری موم بتی)

ہجرت سے پیدا شدہ حالات و اثرات سے متعلق "محل والے" اور "آخری موم بتی" انتظار حسین کے ایسے افسانے ہیں جنھیں ان کے ہی نہیں بلکہ ادب کے نمائندہ افسانوں میں شامل کیا جا سکتا ہے۔ اگرچہ ان میں بھی جاگیردارانہ نظام اور تہذیب سے ہمدردی اور محبت کا جذبہ اُبلا پڑتا ہے لیکن پرانے رشتوں کی شکست و ریخت اور نئی اقدار اور رشتوں کی تشکیل و تعمیر کا احساس ان کے دوسرے افسانوں کے مقابلے میں کہیں زیادہ واضح اور ہمہ گیر نظر آتا ہے۔ ان میں وہ درد بھی موجود ہے جسے اس طرح کے المیہ کا لازمی نتیجہ کہا جا سکتا ہے۔ بڑی بھابی تو پھوٹ پھوٹ کر رو بھی لیتی ہیں لیکن پھوپی جان اور شمیم (آخری موم بتی) اپنے منہ سے کچھ نہیں کہتیں۔ البتہ ان کے چہرے، آنکھیں، لباس، وضع قطع ہی کیا بلکہ گھر کے در و دیوار اپنی زبان بے زبانی سے سب کچھ کہہ جاتے ہیں کہ تمہارے جانے کے بعد ہم پر کیا گذری۔ جانے والے اگر تباہ حال ہوتے تھے تو اس کے لئے وہ خود مجرم تھے لیکن جن لوگوں نے اپنی مٹی سے رشتہ برقرار رکھا تھا ان کا قصور کیا تھا؟ یہ اور اس طرح کے متعدد سوالات انتظار حسین کے افسانوں میں ابھرتے ہیں۔ لیکن ماضی کی ان عبرت انگیز تصویروں کے باوجود وہ جواب کے منتظر رہتے ہیں۔

جس زمین سے انتظار حسین رشتہ توڑ چکے ہیں اس سے متعلق سوالات کے جوابات دینا تو خیر ان کے احاطۂ اختیار سے باہر ہے لیکن ان کے یہاں تو ان سوالات کے جوابات بھی ادھورے رہتے ہیں جن کا تعلق ان کے نئے وطن، مہاجرین اور ان کے حال اور

مستقبل سے ہے۔ وہ ابھی تک پرانے رشتوں سے خیالی ناطہ جوڑے ہوتے ہیں۔
اور کسی غیبی امداد کے منتظر ہیں۔

مٹی کو مٹھی میں بند کرنے کی یہ جاگیردارانہ ہوس کوئی نئی بات نہیں ہے لیکن اس بے جان مٹی کے بھی کچھ مطالبات اور تاریخ کے کچھ تقاضے ہوتے ہیں اور جب تک ان تقاضوں کو پورا نہیں کیا جاتا اس وقت تک نہ تو مٹی مٹھی میں بند ہو سکتی ہے نہ کوئی خزانہ مل سکتا ہے اور نہ ہی نئے حصار تعمیر ہو سکتے ہیں لیکن انتظار حسین کے افسانوں میں زندگی اور تاریخ کے جدید تقاضوں اور جد و جہد کے کوئی آثار نظر آتے ہیں اور نہ ہی ناامیدی، مایوسی، خوف و دہشت کا آسیب اپنی گرفت ڈھیلی کرتا ہے جس کے باعث فطرت کا ہر معمولی ذرہ اور درخت کی ہر ننھی شاخ انھیں اپنے اوپر تنی ہوئی تلوار محسوس ہوتی ہے۔

> "ہمارے آبا و اجداد جب سماج کا ڈول ڈال رہے تھے اس وقت بھی جب کوئی فرد قبائلی الاؤ کی آگ سے بچھڑتا ہوگا تو اس پر کچھ بڑے پیمانے پر یہی عالم گذرتا ہوگا اور فطرت کا ہر معمولی ذرہ درخت کی ہر شاخ اسے اپنے اوپر تلوار کھنچی ہوئی دکھائی دیتی ہوگی۔"
> (انجنہاری کی گھریا)

بے شک سماجی رشتے بہت بڑی نعمت ہیں اور انقطاع روابط کی صورت میں زندگی کا تسلسل برقرار رکھنے کے لئے روایت سے رشتہ استوار کرنا بھی ضروری ہے لیکن زندگی کا قافلہ روشنی سے گھبرا کر چمگادڑ کی طرح الٹے ٹنگے رہنے سے آگے نہیں بڑھتا ہے اور نہ ہی رات کی تاریکی میں کیڑے مکوڑوں پر شب خون مارتے اور جو کھایا وہی اگل دینے سے توانائی آتی ہے بلکہ دن کی روشنی میں صحیح سمت میں پیش قدمی اور حالات کا مردانہ وار مقابلہ کرنے ہی سے زندگی کے امکانات روشن ہوتے ہیں اور نئے حصار بنتے ہیں لیکن جہاں ذہن اس حد تک مفلوج ہو جائے کہ پرانے حصار میں واپس جانے کی خواہش زندگی کا واحد سہارا بن جائے تو یقیناً صورت

حال مختلف ہوگی انفرادی تنہائی کا احساس سانپ بن کر ہمیشہ ڈستا رہے گا۔ انتظار حسین کا افسانہ "واپس" اسی ذہنی حالت کی عکاسی ہے۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ انتظار حسین پرانے رشتوں اور تہذیب کی ذرہ ذرہ جزئیات کی مدد سے نہایت صبر، سلیقہ اور نفاست کے ساتھ افسانے کی گھر یا تعمیر کرتے ہیں لیکن انجھاری کی طرح وہ مکڑی کے جالے یعنی ماضی کی دھند سے جس شے کو زندہ سمجھ کر توڑ کر لاتے ہیں اور گھر یا میں بند کرتے ہیں حقیقت میں وہ شے اصل سے رشتہ منقطع ہو جانے کے باعث پہلے ہی دم توڑ چکی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی گھر یا سے کوئی زندہ کردار جنم نہیں لیتا اور اگر کہیں امید کی کوئی کرن نظر بھی آتی ہے تو صرف اتنی۔

"پتن کی امی کے طرز عمل میں افادیت پسندی کو بہت دخل ہے۔ یوں تو تھوڑا بہت افادیت پسند تو ہر انسان کو ہونا چاہیئے لیکن اس سفوف کی مقدار میں ذرا اضافہ ہوا اور آدمیت کا قوام بگڑا۔" (مجمع)

"یا پھر —— جو لوگ غیر جانب داری کا ڈھونگ رچاتے ہیں وہ فراری ہیں، وہ بزدل ہیں۔ وہ بھگوڑے ہیں۔ وہ ابھرتی بپھرتی پھیلتی ہوئی زندگی سے خوف زدہ ہیں۔ وہ امنڈتی لہراتی گنگناتی سرخ آہنی عوامی طاقت سے ہراساں ہیں۔ آج دنیا میں صرف دو کیمپ ہیں۔ جنگ بازوں کے کیمپ میں مغرب کے سامراجی ممالک ان کے پٹھو۔ ان کے حاشیہ نشین اور حاشیہ بردار۔ ان کے سرمایہ دار ایجنٹ۔ ان کے فرقہ پرست اور فسطائیت پسند دلال شامل ہیں۔ دوسری طرف اسٹالن اور ماوزے تنگ اور لوئی اراگوں اور پیلو نرودا اور ہیولٹ جانسن ہیں سرخ سویرا ہے۔ دھرتی کی کوکھ سے جنم لیتا ہوا نیا انسان ہے۔ جاگتا ہوا ایشیا ہے۔ بھوک اور فاقوں کے ستائے کروڑوں عوام ہیں۔ عوام اور مزدور اور کسان جنگ نہیں چاہتے۔

ان کا نعرہ ہے روٹی، امن اور اشتراکیت۔" (مجمع)

لیکن یہ فضا دیر تک قائم نہیں رہتی۔ ماضی کی وہ نسل جس نے محنت اور مشقت کے بغیر حاصل کی ہوئی دولت کے سہارے زندگی گذاری تھی اور کسانوں کے خون پسینے سے کمائی ہوئی دولت کو سامانِ تعیش کے لئے استعمال کیا تھا جس کے کانوں اور آنکھوں پر جلسے، جلوس، نعروں، توہمات اور تعصبات نے پردے ڈال رکھے تھے وہ آزادی اور مساوات کے نعرے کو زیادہ دیر تک برداشت نہیں کرتا اور نہ ہی اس کے ماضی کے تجزیے و تحلیل سے کسی زندہ کردار یا صحت اقدار کے برآمد ہونے کی توقع کی جا سکتی ہے اور اب جب کہ یہ رشتہ بھی منقطع ہو چکا ہے یہ خواہش اور بھی بے محل معلوم ہوتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ انتظار حسین کے افسانوں میں کوئی زندہ کردار نہیں ابھرتا اور نہ ہی کوئی ایسی تصویر تشکیل پاتی ہے جس کے بطن سے حال اور مستقبل کی زندہ اور توانا روایت کے نقوش ابھرتے ہوئے نظر آئیں۔ وہاں اگر کچھ ہے تو صرف یہ کہ:

"پلنن کی ماں کو کون سمجھائے کہ اسے عطائیوں سے تریا چلتر کے قصے سننے کا چسکا پڑ گیا ہے۔" (مجمع)

"سرخی اچھن کے کانوں کی لووں سے چل کر پورے چہرے پر دوڑ گئی۔ اس کی آنکھوں میں آنسو ڈبڈبانے لگے۔ شرافت الگ کھڑا ہو گیا۔ اس کے ہونٹوں میں شہد گھل رہا تھا۔" (جنگل)

جنس زدگی کے علاوہ لہو و لعب کی زندگی، تعلیم و تربیت کا فقدان، پراسرار و محیر العقول واقعات و قصوں سے دلچسپی، عملی زندگی سے پرہیز، توہمات و تعصبات پر یقین، اصلاح کے نام پر نمائش، لایعنی مشاغل اور جاگیردارانہ سماج کی فرسودہ اقدار ایسے اجزاء ہیں جو انتظار حسین کے افسانوں میں تانے بانے کی حیثیت رکھتے ہیں لیکن وسائل کی تبدیلی ان اجزاء کی بازیافت کو نہ صرف بے معنی بنا دیتی ہے بلکہ جدید صنعتی سماج میں ان کے لئے کف افسوس ملنا بھی موت کو دعوت دینے کے

مترادف ہے۔ اور نہ ہی ان سے کسی تہذیب اور شخصیت کی تلاش و تعمیر کا کام لیا
جا سکتا ہے۔ البتہ ماضی کی یہ تخیلی بازیافت مہاجرین کے لئے نئے ماحول او رنئے
سماج میں وقتی طور پر خوف و تنہائی پر قابو پانے، ذہنی آسودگی کے حصول اور
سیاسی، سماجی اور اخلاقی قوت کا ایک کمزور وسیلہ ضرور بن جاتی ہے۔
اس قوت کے کئی دائرے ہیں۔ ہجرت کا واقعہ چوں کہ مہاجرین کی زندگی
کا المیہ بن گیا ہے اور المیہ کی یہ نفسیات رہی ہے کہ اس کی تکرار سے نہ صرف دل کا
بوجھ ہلکا ہو جاتا ہے بلکہ خیالات و جذبات میں بھی وسعت اور جامعیت پیدا
ہو جاتی ہے۔ المیہ کا موضوع چونکہ صرف متاثرہ افراد ہی نہیں ہوتے بلکہ وہ قدرتی
تعلقات اور آفات ارضی و سماوی بھی ہوتے ہیں جن کے اظہار سے لوگ نہ صرف صاحب
قصہ کی غلط کاریوں کو بھول جاتے ہیں بلکہ خارجی اثرات اور غلط اندیشیوں کے باعث
اسے ہمدردی کا مستحق سمجھنے لگتے ہیں۔ چنانچہ انتظار حسین کے افسانوں میں مہاجرین
کی زندگی کی عکاسی، ہجرت کے واقعات، ماضی کی تکرار، سماجی اور انسانی ہمدردی
کے حصول کا ذریعہ بن جاتے ہیں۔
اس قوت کا دوسرا دائرہ اگرچہ تعصب و تنگ نظری پر مبنی ہے لیکن اکثریت
کے خوف نے ہمیشہ اقلیت کو اس طرح کے دائرے بنانے پر مجبور کر دیا ہے۔ انتظار
حسین کے افسانوں میں حسن، حسین، امام، سواری، شہادت، روضہ، کربلا، امام
باڑہ، عزا خانہ، محرم، چہلم، علم، پٹکا، پنجہ، تعزیہ، مجلس، جلوس، مرثیہ وغیرہ مسلمانوں
کی ایک جماعت کی ایسی تہذیبی علامتیں بن کر ابھرتی ہیں جن کی تکرار سے ایک مخصوص
تہذیبی اور ثقافتی فضا کی تشکیل ہوتی ہے۔
قوت کا تیسرا دائرہ جو نسبتاً زیادہ وسیع ہے اور مادی، سیاسی، سماجی
مفادات پر مبنی ہے۔ وہ مہاجرین کے مابین رشتۂ اشتراک کی تلاش ہے اور یہ
رشتہ اسی وقت قوی ہو سکتا تھا جب کہ بار بار انھیں یہ یاد دلایا جاتا رہے کہ وہ
سب مہاجرین ہیں۔ ان کا ماضی ان کے نئے وطن کے ماضی سے نہ صرف مختلف ہے

بلکہ تہذیبی اعتبار سے بلند و برتر بھی ہے۔ اگرچہ تہذیبی سطح پر یہ تمام مہاجرین یکساں اقدار کے حامل نہیں ہیں لیکن ان کے مسائل و مصائب، مفادات، ذہنی اور جذباتی رویّے نیز ذہنی آسودگی کے حصول کے ذرائع تقریباً یکساں ہیں اس لئے ماضی کی تکرار اور تخیلی بازیافت مہاجرین کے مابین مفاہمت اور سیاسی و سماجی قوت کا سبب بن جاتی ہے۔ اس دائرے میں وہ فلاکت زدہ بھی شامل ہیں جو اپنی بدحالی پر پردہ ڈالنے کے لئے مرزا ظاہردار بیگ اور خوجی کی طرح مفروضہ شان دار ماضی سے رشتہ استوار کر کے نفس کی تسکین کا سامان فراہم کرتے ہیں۔

اسی تہذیبی ورثے اور سماجی بحران کے خام مواد سے فن کار بھی اپنی شخصیت و کردار کی تشکیل و تعمیر کرنا چاہتا ہے تاکہ وہ اپنی ذات کے الاؤ کو سب سے الگ اور روشن رکھ سکے۔

علوم جدیدہ کی کثرت اور فروغ نے جہاں عقل و دانش کی روشنی کو عام کر کے رجعت پسند طبقہ کے لئے خطرات میں اضافہ کر دیا ہے وہاں اس سے زندہ لوگوں کو خطاب کرنے کا منصب بھی چھین لیا ہے۔ وسائل کی تبدیلی اور زندگی کی نئی اقدار و آثار نیز تقاضوں نے جاگیردارانہ نظام کے طلسم، تقلید و روایت پرستی، جبر و محکومی، توہمات و تعصبات کو ہی پارہ پارہ نہیں کیا ہے بلکہ قدیم فلسفہ و فکر، اقدار، لفظیات، تناسبات اور علم الکلام کو بھی فرسودہ قرار دے کر فراموش کر دیا ہے جس کے باعث شہر کے باشندے انتظار حسین کو گونگے اور بہرے نظر آتے ہیں اور رجعت پسند طبقے کے نمائندے سید علی الجزائری کو اپنی بات سمجھانے کے لئے قبرستان کا رُخ اختیار کرنا پڑتا ہے کیوں کہ اب تو قبر کے مردے ہی ان کے ہم زبان ہو سکتے ہیں۔

”وہ (سید علی الجزائری) قبرستان میں گئے اور منبر پر چڑھ کر ایک بلیغ خطبہ دیا۔ اس کا عجب اثر ہوا۔ قبروں سے درود کی صدا بلند ہوئی۔ تب سید علی الجزائری نے آبادی کی طرف رخ

کو کے گلوگیر آواز میں کہا ـــــ اے شہر تجھ پر خدا کی رحمت ہو، تیرے جیتے لوگ بہرے ہو گئے اور تیرے مردوں کو سماعت مل گئی۔'' (زرد کتا)

سماج کی اس تبدیلی نے رجعت پسند طبقے کو اگرچہ اس کی موت کا یقین دلا دیا ہے لیکن پاکستان کا قبائلی اور نیم جاگیردارانہ سماج اور ماضی کی تخیلی بازیافت ابھی تک سہارا بنی ہوئی ہے۔ اس فضا کو مزید تاریک بنانے کے لئے انتظار حسین حکایات، اقوال، داستان اور ٹھیٹھ محاوراتی زبان کے امتزاج سے ایسا حکائیہ اسلوبِ بیان اختیار کرتے ہیں جو عقل کی روشنی کو مدھم کر کے جذبے کو ابھار سکے اور اسباب و علل سے رشتہ توڑ کر توہمات کا ایسا جال بچھا سکے کہ تھوڑی دیر کے لئے وقت اور زندگی کے بہاؤ کا احساس باقی نہ رہے۔ حالات کی زہرناکی سے بچنے کے لئے انتظار حسین نے علامتی طرزِ اظہار کو اختیار کیا ہے جس کے کامیاب استعمال سے ان کے افسانوں کی وسعت و معنویت اور تہہ داری میں اضافہ ہو جاتا ہے۔ ''ہڈیوں کا ڈھانچہ'' اور ''واپس'' اس طرز کے کامیاب افسانے ہیں لیکن ان کی پریشان خیالی، نفرت اور سماج بیزاری نے ان کے افسانوں کو اس طرح اپنی گرفت میں لے لیا ہے کہ افسانہ ختم ہونے سے پہلے ہی تاثر مجروح ہو جاتا ہے۔ ان کا افسانہ ''ٹانگیں'' اسی سماج بیزاری کا مظہر ہے، جہاں مرد اس جرم میں بکری کی ٹانگوں والا اور عورت چھل پائی کہلاتی ہے کہ وہ پرانی اقدار کے دائرے سے باہر نکل کر نئے اور صحت مند معاشرے کے قیام، تکمیلِ بشریت اور بقائے نسلِ انسانی کے لئے باہمی رضامندی، پسند اور افہام و تفہیم کو ضروری سمجھتے ہیں۔ جب کہ پرانے جنس زدہ اور رسم و رواج میں جکڑے ہوئے معاشرے میں یہ آزادی معیوب سمجھی جاتی تھی۔ انتظار حسین کے افسانہ ''ٹانگیں'' کا ایک نمائندہ کردار یاسین سید صاحب سے کہتا ہے۔

'' صاحب برا زمانہ آگیا۔ کسی مرد کا کوئی اعتبار نہیں۔ نہ مرد کا

نہ عورت کا۔ جس عورت کو دیکھو چھل پائی اور یہ سالا مرد، سب سالوں کی ٹانگیں بکری کی ہو گئی ہیں۔"

چوں کہ اس طرح کی معاشرتی تبدیلیاں زندگی کا ایک لازمی حصّہ ہیں اس لئے عدم مفاہمت اور مخالفت کے باوجود ان کا سلسلہ جاری رہے گا۔ البتہ وہ طبقہ جو زندگی کے تقاضوں اور وقت کی رفتار سے بے نیاز ہو کر داستانی معاشرے کی بازیافت کے خواب دیکھتا ہے۔ اور تگ و دو کے باوجود بھی اپنے مقاصد میں کامیاب نہیں ہوتا تو ذہنی انتشار، بے اعتمادی، اور بے زاری، بے مقصدیت اور بے سمتی، خوف و وہم اسے اپنے دامن میں اس طرح اسیر کر لیتے ہیں کہ بجلی کی تیز روشنی میں بھی اسے دم گھٹتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ انتظار حسین کے افسانے "پرچھائیں" میں اسی ماضی زدہ انسان کی ذہنی سرگزشت کا عکس نظر آتا ہے۔

"میں کیوں بھاگ رہا ہوں۔ میں نے قید خانے کی دیوار تو نہیں پھاندی۔ یا میں نے کوئی قتل کیا ہے۔ اس کی چال ڈھیلی پڑ گئی۔......
وہ کپڑے بدل کر بتی بجھا کر لیٹ گیا۔ مگر کوشش کے باوجود اسے نیند نہ آئی۔ وہ بہت دیر تک کروٹیں بدلتا رہا۔ اندھیرے میں آنکھیں کھولیں، بند کیں، یہاں تک کہ اس کی پلکیں دکھنے لگیں اور آنکھیں جلنے لگیں۔ پھر اس نے دکھتی آنکھیں کھولیں تو اسے اندھیرے میں اور تو کچھ دکھائی نہ دیا۔ ہاں دروازے کے شیشے سفیدی کے دو بڑے بڑے مدھم دھبوں کی صورت دکھائی دے رہے تھے۔ سفیدی کے ان مدھم دھبوں کو اس نے بار بار غور سے دیکھا کہ ان کے اس طرف کیا ہو سکتا ہے۔ پھر اسے آپ ہی آپ پسینہ آنے لگا۔ اور اس کا دم گھٹنے لگا۔ آخر اس نے اٹھ کر بتی جلا دی۔ کمرے کی فضا میں اس تبدیلی سے تھوڑی دیر کے لئے اسے کچھ سکون رہا۔ مگر پھر خفقان ہونے لگا اور بجلی کی تیز

روشنی میں دم گھٹنے لگا۔" (پرچھائیں)

لیکن اس کے یہ معنی ہرگز نہیں ہیں کہ بجلی اور عقل کی تیز روشنی میں ہمیشہ ہی دم گھٹتا رہے گا اور آدمی کو آدمی بندر، کتا، مکھی نظر آتا رہے گا اور تنہائی کا وہ احساس جو ان کے افسانوں میں بار بار ابھرتا ہے "آپ کو کیا پتہ کہ میں کون ہوں اور مجھے کیا پتہ کہ آپ کون ہیں؟" اور "نام کا اظہار حق کا اعلان" بنا رہے گا بلکہ جب پاکستانی سماج اور معیشت میں ترقی پسند طاقتوں اور نئے پیداواری وسائل کی اہمیت اور رشتوں کو پوری طرح تسلیم کر لیا جائے گا تو یہ اجتماعی اور انفرادی بحران بھی باقی نہ رہے گا اور انتظار حسین جیسے ذہین فن کار جو ابھی تک مفاہمت اور معنویت کی تلاش میں زندگی کے منفی رویوں کے آغوش میں پناہ گزیں ہیں نئے سماج کی تعمیر و تہذیب میں نمایاں حصہ لے سکیں گے۔

سنہ ۱۹۷۸ء

AFSANVI ADAB
TEHQEEQ-O-TAJZIA
Dr. Azimushshan Siddiqi